

El cine británico de la era Thatcher

¿Cine nacional o «nacionalista»?

Chantal Cornut-Gentille D'Arcy



EL CINE BRITÁNICO DE LA ERA THATCHER

¿Cine nacional o «nacionalista»?

This page intentionally left blank

EL CINE BRITÁNICO DE LA ERA THATCHER

¿Cine nacional o «nacionalista»?

Chantal Cornut-Gentille D'Arcy

Prensas Universitarias de Zaragoza

FICHA CATALOGRÁFICA

CORNUT-GENTILLE D'ARCY, Chantal
El cine británico de la era Thatcher : ¿cine nacional o «nacionalista»? / Chantal Cornut-Gentille D'Arcy. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006
372 p. : il. ; 22 cm. — (Humanidades ; 57)
ISBN 84-7733-856-6
1. Cine británico–Historia. I. Prensas Universitarias de Zaragoza. II. Título. III. Serie: Humanidades (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 57
791.43(410)(091)

1.ª edición, 2006

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 57
Directora de la colección: Rosa Pellicer Domingo

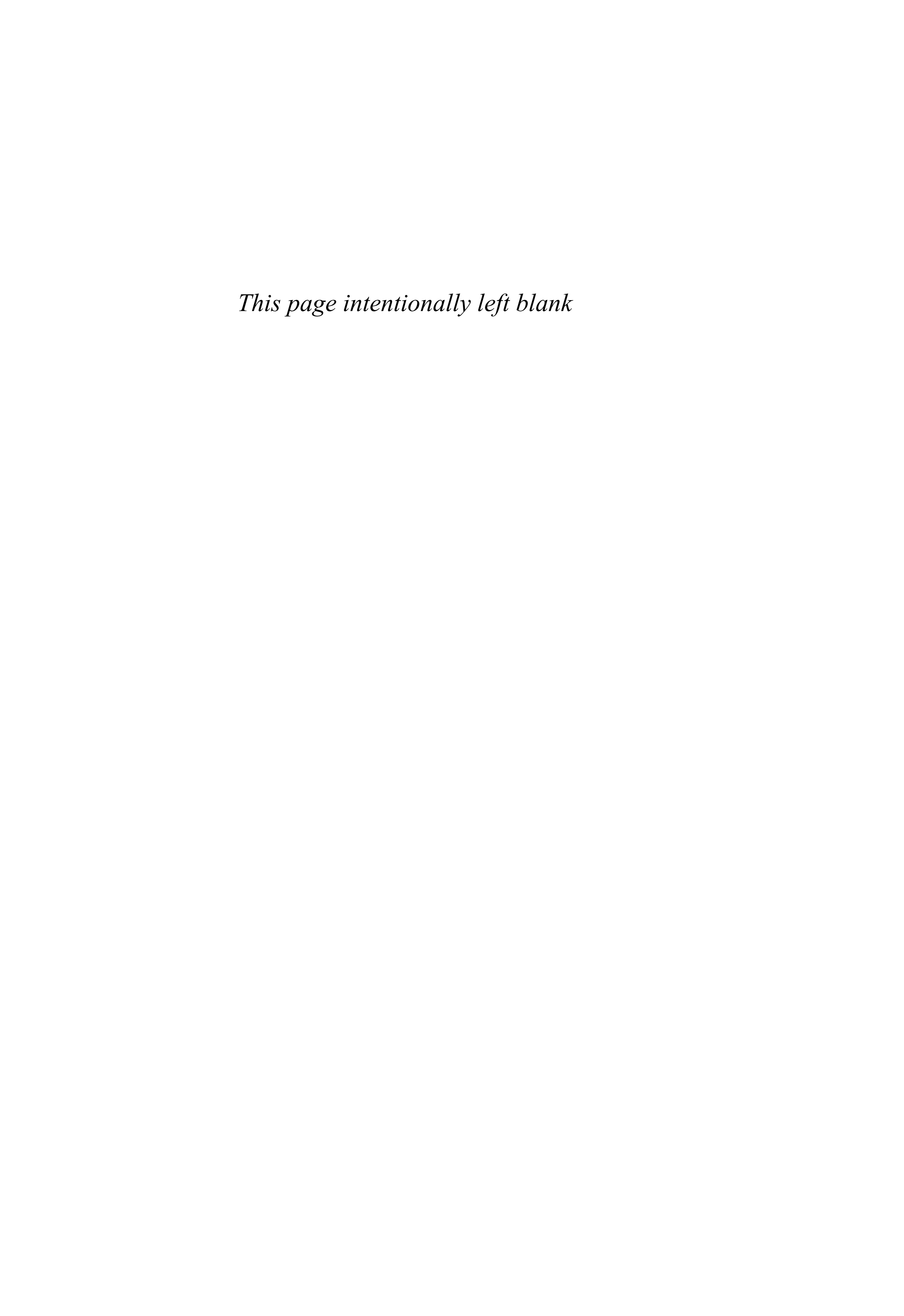
Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es http://puz.unizar.es

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España
Imprime: Línea 2015, S. L.
D. L.: Z-3533-2006



Para Alfonso



This page intentionally left blank

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, debo mencionar la relación directa que existe entre este libro y mi participación en cuatro proyectos de investigación, uno como directora (Universidad de Zaragoza 245-49. UZHUM.04) y los otros tres como participante en proyectos dirigidos por el Dr. Celestino Deleyto (DGIGYT n.º PB97-1001; BFF2001-2564; HUM.2004-00418). Gracias a la financiación de dichos proyectos me ha sido posible conseguir gran parte del material de referencia utilizado para la elaboración de este libro. Deseo también manifestar desde estas líneas mi reconocimiento a los componentes del grupo de investigación, quienes desde hace ya ocho años participan con regularidad en nuestras «sesiones» de discusión sobre cine británico y estadounidense. Sus conocimientos, sus opiniones, su siempre alegre disposición y potencial para trabajar en equipo han sido para mí un constante estímulo. Gracias, por lo tanto, a todos los miembros de los sucesivos grupos por proporcionarme el lado humano y el soporte intelectual de mi trabajo. Igualmente, deseo expresar mi agradecimiento al personal de la British Library, de la London Library y del British Film Institute de Londres por su asistencia en la búsqueda de bibliografía; al SEMETA de la Universidad de Zaragoza por su colaboración y apoyo técnico, así como al Departamento de Filología Inglesa y Alemana de esta universidad, por concederme un año sabático que me ha proporcionado el tiempo necesario para terminar este libro. En el plano más íntimo, les estoy infinitamente agradecida a mis hijos, Manuel, Sally y Sonia, por aguantar con tanta paciencia la casi invisibilidad de su madre durante tantos meses. Y no podría terminar sin dejar constancia de la profunda y más grande deuda que tengo tanto con mi amigo y colega Celes-

tino Deleyto como con mi esposo, Alfonso López-Baissón. Sin la paciencia, el cariño y la colaboración de ambos en las traducciones, correcciones y mejoras del texto, nunca se podría haber escrito este libro. No encuentro palabras, ni siquiera las más sencillas, que describan de forma adecuada su ayuda y constante apoyo.

INTRODUCCIÓN

Una opinión bastante difundida entre la crítica (Park, 1990, 12-14; Christopher, 1999, 83; Barr, 1986, 3; Friedman, 1996, 1-11) es, y ha sido, la de atribuir la insignificancia del cine británico en los mercados internacionales a un defecto nacional: la inhibición. Según ellos, este rasgo autóctono afectaría perjudicialmente a la industria cinematográfica británica porque obstaculiza la expresión de las emociones en pantalla. Como consecuencia, lejos de equipararse al cine hollywoodiense, que se caracteriza por el ritmo, la acción y el impulso narrativo de sus filmes, las películas británicas serían, en comparación, insípidas y reprimidas, faltas de energía y pasión. Sin embargo, no es menos cierto que muchas películas producidas en el Reino Unido desmienten claramente este argumento, especialmente desde 1981, fecha que marca un nuevo despertar en la industria del país con los cuatro Óscar otorgados a la película *Carros de fuego* (*Chariots of Fire,* 1981).

El objetivo de este libro es analizar el cine británico de los años ochenta. No pretende ser una «Historia» de dicho medio, ni tampoco aspira a comentar exhaustivamente *todas* las películas y acontecimientos de la década en cuestión. La meta es, más bien, examinar de qué forma, o en qué aspectos concretos, diversas películas realizadas durante los años ochenta en Gran Bretaña eran fruto de las circunstancias sociales, económicas y culturales del período o reacciones a ellas. Como es bien sabido, los conservadores ganaron las elecciones en mayo de 1979. La líder del partido, Margaret Thatcher, se mantuvo en el poder durante toda la década de los ochenta hasta noviembre de 1991. Las profundas reformas introducidas por Margaret Thatcher durante este período tuvieron un enorme impacto sobre muchos aspectos de la vida social del país, incluido el cine, tanto

desde un punto de vista industrial e institucional como en lo relativo al tipo de historias relatadas y la forma de narrarlas. Por su parte, el cine británico de la década refleja la cultura «thatcheriana» de manera compleja. Este estudio tratará, en suma, de descifrar las formas de negociación cultural entre discursos sociales y discursos cinematográficos.

Los estudios culturales, como campo de investigación, aparecieron alrededor de los años sesenta en Estados Unidos y, sobre todo, en Gran Bretaña a raíz de los escritos de grandes figuras como Richard Hoggart, *Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams, *Culture and Society: 1750-1950* (1958) y E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (1963). Convencidos de que la cultura se origina en todos los niveles sociales, estos autores procuraron, por medio de sus escritos, analizar todo tipo de manifestaciones culturales a las que, hasta entonces, no se atribuía validez académica. A partir de esta premisa surge la atención que prestaron a la organización de la cultura desde lejos, tanto desde el Estado, con sus sistemas políticos, económicos y sociales, como desde lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer llamaron «la industria de la cultura» (Inglis, 1993, 71). Por lo tanto, estos teóricos empezaron a explorar seriamente la función política de la cultura y, a partir de aquí, comenzaron a aparecer críticas a la denominada «hegemonía» (que describe las relaciones de poder invisibles), un término asociado a Antonio Gramsci (Jenks, 1993, 80-84). Así, desde la crítica a los efectos hegemónicos de la cultura, la *Cultura* se transforma en un terreno de lucha, donde los grupos subordinados intentan resistir la imposición arbitraria de ideas, políticas e ideologías que esconden los intereses de los grupos dominantes.

Desde esta perspectiva y teniendo en cuenta que el cine, como máximo exponente de la cultura popular, contribuye poderosamente a la creación y diseminación de actitudes y formas de comportamiento, hay que admitir que la relación entre la política y el cine británico de los años ochenta no es en absoluto despreciable. Este vínculo se establece en gran medida con las ideas e ideologías insinuadas en las películas: el modo en que reflejan las relaciones entre manifestaciones culturales de todo tipo (nacionalismos y regionalismos, clases, grupos étnicos, relaciones de género, identidades sexuales, etcétera) y las estructuras de poder. Sobre este tema es interesante resaltar que, mientras que ciertos autores, especialistas en el cine de Hollywood de los ochenta, han observado una marcada inclinación hacia el conservadurismo en las películas norteamericanas (Ryan y

Kellner, 1988; Britton, 1986), no se aprecia claramente una tendencia equivalente en el cine británico de la misma época (Marwick, 1990; Hill, 1999*a*). Si las películas de, por ejemplo, Ken Loach, Stephen Frears o Peter Greenaway son, con sus distintos estilos, rotundas «declaraciones de guerra contra la Inglaterra de Thatcher» (Friedman, 1996, 221), las conocidas adaptaciones literarias de Merchant-Ivory representan otro tipo de respuesta a las dificultades de la época. Por su esplendor visual, su temática y personajes de alta cuna, estas películas parecen ser cantos reaccionarios a un determinado pasado nacional y a una cultura nacional concreta. Comercialmente, representaron un «filón» descubierto por la emprendedora industria cinematográfica británica en tiempos difíciles para las artes en general. Sin ayudas o subvenciones estatales, dichas obras dieron a conocer o «vendieron» al mundo una versión estereotipada del patrimonio cultural británico. Al mismo tiempo, sin embargo, un análisis más detallado revela la ambivalencia ideológica de estas películas, ya que ofrecen una visión crítica de la hipocresía, la estupidez, la represión y la injusticia reinantes en ciertas épocas del pasado, defectos que, para los que los querían ver, seguían imperantes en los años ochenta.

En este sentido va encaminada la pregunta incluida en el título del libro: «¿cine nacional o "nacionalista"?». Como argumenta Andrew Higson (1998*a*, 354), el sentido de nación o nacionalismo no se puede basar en los rasgos físicos de los habitantes de un determinado espacio geográfico (muchos españoles tienen la tez y el pelo oscuros, pero otros muchos, por su apariencia, parecen más bien nórdicos; la mayoría de los británicos son blancos, aunque bastantes habitantes de las islas son negros, indios o chinos). Por lo tanto, se deduce que una identidad nacional no estriba en lo biológico, sino que es algo cultural, algo que, en parte, se aprende o absorbe, a menudo en el subconsciente. De ahí la importancia del cine en este proceso de aprendizaje y de ahí las preguntas a las que pretendo dar respuesta por medio de este libro: ¿promovió el cine británico de los años ochenta un sentir «nacional», basado en la historia común e interna de la nación y que le diferenciaba de «otros» cines como, por ejemplo, el francés, el español o el americano? ¿O fue su papel, más bien, el de «instructor nacionalista», es decir, un modo de impulsar las ideas sobre lo que significaba ser británico durante la era Thatcher?

Las cuestiones que me propongo abordar incluyen las películas de los años ochenta, la industria que las producía y distribuía y el entorno polí-

tico y cultural en que se consumían dichas películas. Uno de mis argumentos fundamentales es que las películas británicas de la época no son meras «descripciones» o reflejos de un Estado-nación ya existente, sino construcciones ideológicas y representaciones imaginarias de la comunidad y el espacio cultural.

El libro se estructura como a continuación se describre. Los tres primeros capítulos se ocupan del contexto, tratando cada uno de forma diferente el problema de la nación o la nacionalidad. Así, con el objeto de preparar el terreno para el estudio del cine británico durante la era Thatcher, mi punto de partida ha sido romper con nociones simplistas o superficiales acerca de Gran Bretaña y la comunidad británica. En este sentido, uno de los temas clave del capítulo primero es la perspectiva general que se ofrece de los conceptos de comunidad, identidad y nacionalidad. Otros temas importantes son la presentación de una identidad nacional británica diferenciada, modelada e influenciada profundamente por una larga historia de dominio inglés y, dentro de este contexto más amplio y detallado, el análisis de la forma en la que el cine se ve implicado en una política cultural de «identidad» y «diferencia». En el capítulo segundo me concentro en el cine británico propiamente dicho. Aunque las crisis hayan sido endémicas en la producción cinematográfica británica, una breve historia de este «cine desconocido», como fue denominado irónicamente por Alan Lovell (Murphy, 2001, XI), ayuda a ilustrar hasta qué punto la cinematografía británica ha sido un componente esencial de la cultura nacional a lo largo de un siglo. El capítulo siguiente trata casi exclusivamente de la política económica de la Nueva Derecha. Pese a que esta sección puede parecer a primera vista un tanto fuera de lugar en un estudio sobre el cine, mi decisión de incluir un análisis de las políticas desarrolladas por Thatcher surge de una evidencia sorprendente: ninguno de los libros que tratan de política mencionan nunca las artes, mientras que las obras sobre el cine evitan, en general, el árido terreno de la política o la economía. Dada mi convicción *cultural* de que la realización de películas surge invariablemente de las características sociales, económicas y culturales de la época y responde a ellas, creo firmemente que un resumen de lo que significa realmente el «thatcherismo» y lo que supuso la «revolución thatcheriana» aporta una visión muy necesaria al cine nacional británico de los años ochenta.

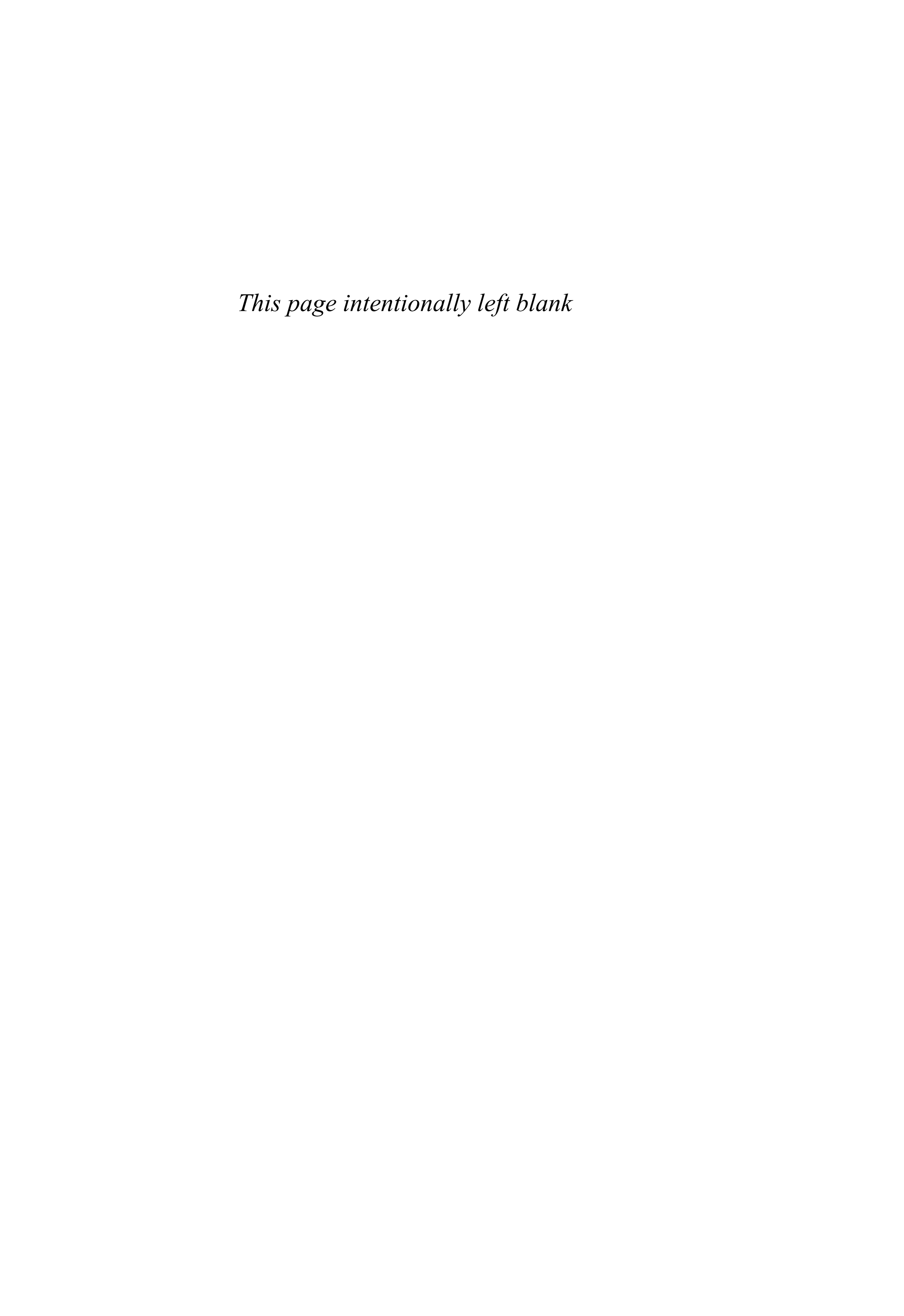
Los tres últimos capítulos del libro se centran en el análisis de las películas de la época y en las cuestiones que plantean. Mi categorización del

cine británico de los ochenta ha consistido en separar aquellas películas que miran hacia el pasado de las que se ocupan del presente. El capítulo cuarto dirige, por tanto, su mirada hacia lo que se ha venido denominando *heritage films* y evalúa la forma en que estos filmes construyeron y desafiaron versiones particulares de las identidades nacionales, de clase, de género, de raza y sexuales. Estas películas, según mi razonamiento, revelan un cierto grado de ambivalencia ideológica, caracterizada por elementos tanto de crítica como de conservadurismo sociales.

El capítulo quinto se ocupa de las representaciones del «estado de la nación» en el presente. Es decir, explora la forma en la que determinadas películas retrataron el estado de Gran Bretaña en los años ochenta. Aunque casi todas estas películas se desarrollaran dentro de la tradición cinematográfica británica que característicamente ha combinado la crítica social con el realismo, este capítulo identifica otras estrategias estéticas utilizadas por las películas británicas de los años ochenta para enfrentarse a temas sociales.

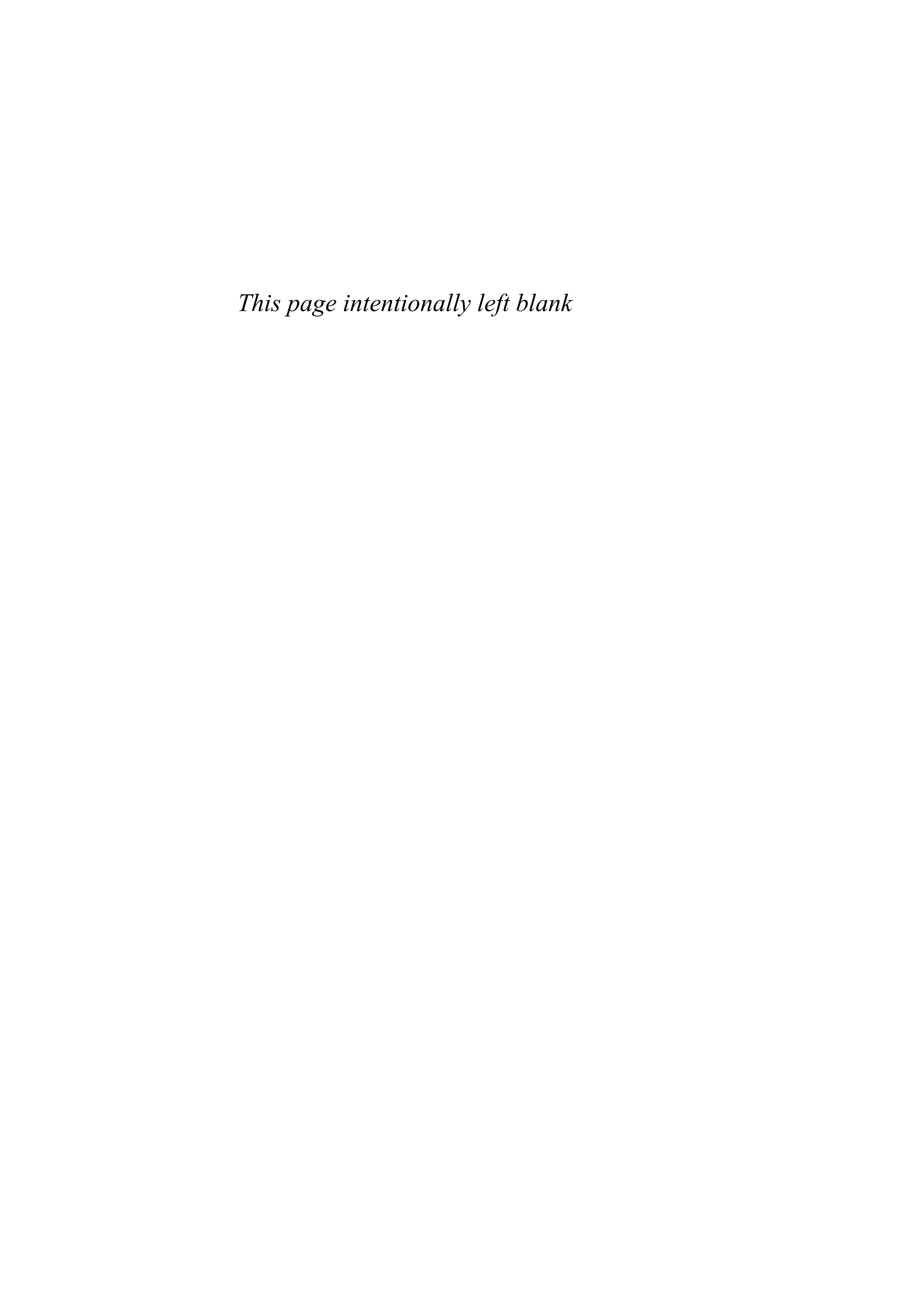
El capítulo sexto continúa examinando cómo se exploraron las concepciones de la identidad nacional en las películas británicas de esta época, tomando dos de ellas, *Un tipo genial* (*Local Hero,* 1983), de Bill Forsyth, y *Agenda oculta* (*Hidden Agenda,* 1990), de Ken Loach, como casos de estudio. La primera ejemplifica cómo la identidad «regional» puede desafiar no sólo al concepto tradicional de nación-Estado, sino también influencias más globalizadoras. La segunda, por el contrario, pone en evidencia cómo los tentáculos del dominio inglés siguen hoy día incrustados en las regiones celtas.

El núcleo del libro consiste, por lo tanto, en una serie de análisis, más o menos detallados, de una selección de películas de la década de los ochenta que considero representativas no sólo por su éxito de crítica y taquilla, sino también porque las notables diferencias en sus discursos ideológicos y culturales sobre «la nación» evidencian la medida en que el thatcherismo engendró, de manera directa o indirecta, un debate ontológico sobre quién pertenecía o no a la comunidad británica. Más específicamente, en el presente estudio intento presentar el cine británico, tradicionalmente tachado como insípido y falto de vigor emocional, como un verdadero campo de batalla en el que se ponen en juego, mediante la utilización de diversas convenciones narrativas, los conflictos y ansiedades sobre la identidad originados por los duros reajustes económicos y sociales introducidos por el Partido Conservador a lo largo de la década.



This page intentionally left blank

Primera parte
LA IDENTIDAD NACIONAL, EL CINE BRITÁNICO Y LA REVOLUCIÓN THATCHERIANA



This page intentionally left blank

CAPÍTULO 1

1.1. Contexto cultural: identidad

Al comienzo de *El fantasma de la libertad* (1974), Luis Buñuel hace un comentario típicamente irónico sobre lo que para él era el colmo del disparate del nacionalismo. El episodio se sitúa en la España de la época de la invasión napoleónica y proporciona una recreación mordaz del cuadro heroico de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo,* pintado en 1813.

En la versión de Buñuel, una banda desaliñada de patriotas españoles ha sido cercada por los franceses y se enfrenta a la ejecución. Mientras el pelotón de ejecución se prepara, uno de los patriotas grita su desafío final al mensaje revolucionario de Napoleón: *¡Abajo la libertad!,* y muere. Para Buñuel, esto es la *reductio ad absurdum* del nacionalismo,[1] el rechazo absoluto a aceptar ideas «extranjeras», sin importar lo liberadoras que éstas puedan ser.

Martin McLoone (1994, 146-173) se sirve de esta ridiculización por parte de Buñuel del nacionalismo fundamentalista como metáfora fílmica de la experiencia de Irlanda, una nación periférica que rechazó la moder-

---

1 Este disparate sería para Goya un gran dilema personal. Como hombre de la Ilustración, comprometido con los principios revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad, Goya sentía un profundo desprecio por la inútil corrupción del *ancien régime* de su España natal. Al igual que muchos intelectuales liberales de su época, tenía la esperanza de que el fervor revolucionario de Francia pudiera barrer la corrupción en España, y con ella los persistentes vestigios del catolicismo inquisitorial que la sostenían. E incluso cuando la campaña de Napoleón en España provocó una oleada de resistencia patriótica, Goya estaba dividido entre su admiración por los franceses y su propio orgullo nacional.

nidad como una forma de imposición «inglesa», arrinconándose en consecuencia en una cultura antimodernista, insular y xenófoba, apoyada en un catolicismo represivo y supersticioso.

Teniendo en cuenta las dos tendencias cardinales de finales del siglo XX, el continuo ascenso de regionalismos y nacionalismos, por un lado, y la «interpenetración de culturas», por el otro (Martin Montgomery, en Bassnett, 1997, XXIV), la maliciosa recreación de Buñuel sobre el cuadro de Goya resulta también apta para iniciar este estudio, ya que evoca de forma un tanto brutal las tensiones políticas, económicas y culturales existentes en Gran Bretaña entre núcleo (Inglaterra) y periferia (Escocia, Gales e Irlanda del Norte), así como entre la cultura autóctona y las influencias del exterior. Esta dicotomía es y siempre ha sido crucial para la construcción de la identidad nacional o cultural británicas y, como veremos más adelante, se sitúa en el mismo centro del nacionalismo thatcheriano.

En el presente capítulo nos ocuparemos, por tanto, de las características peculiares del país de nuestro interés a la luz de estas dos dicotomías, la interior y la exterior. Mis observaciones introductorias van a apoyarse en los trabajos histórico-culturales de Krishan Kumar, James O'Driscoll, Mike Storry, Peter Childs y Hugh Kearney, así como en las teorías de Ernest Gellner, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, Kathryn Woodward y Jürgen Schlaeger. En ellos podremos encontrar un primer conjunto de pautas útiles que nos ayude a comprender lo que realmente significa el vocablo *británico* cuando nos referimos al cine británico de los ochenta. Hagamos primero, sin embargo, unas puntualizaciones.

No hay duda de que hoy en día, a lo ancho del mundo, una gran parte de lo que la gente aprende de otras culturas lo hace en los medios audiovisuales y, entre ellos, sobre todo, de las películas. El cine permite a la gente, desde una edad muy temprana, *ver* el aspecto de los países extranjeros y lo que hacen las personas que los habitan, cómo se comportan y cómo resuelven sus problemas. Sin embargo, también es cierto que lo que el espectador medio percibe es fundamentalmente lo que puede identificar y entender de forma rápida, lo que tiene sentido en su *propia* cultura, y lo que se le ha hecho familiar por contactos previos con la cultura extranjera. Por este motivo, el contexto cultural y otras connotaciones más sutiles, es decir, muchas de las cosas que integran una cultura extranjera, siguen siendo imprecisas, pasando desapercibidas o inadvertidas. Por ello, según afirma

Christian Metz en su muy citada frase, «una película es difícil de explicar [con precisión] porque es fácil de entender» (en Monaco, 1981, 130). Por ejemplo, es seguro que muchos españoles aficionados al cine tendrían la sensación de haber entendido perfectamente un filme típicamente «nacional» como el ganador del Óscar, *Carros de fuego*. Sin embargo, es poco probable que alguno de ellos apreciara hasta qué punto la película es síntoma, según razona Cairns Craig, «de la crisis de identidad que atravesaba Inglaterra durante los años de Thatcher» (1991, 10). El contenido cultural del filme, en otras palabras, sus «postulados y actitudes ocultas», o incluso sus «mensajes conscientes o sesgados» (Arthur Marwick, en Algate y Richards, 1999, 2), pasaría desapercibido, permaneciendo como un simple telón de fondo carente de significado particular alguno. El autoengaño de que se puede entender fácilmente el cine impide a los espectadores apreciar que la comprensión de algunas películas, y en particular los *quality films*[2] ambientados en una cultura extranjera, requiere mucho más conocimiento de la realidad social, política y económica sobre dicha cultura de lo que el público es habitualmente consciente.

Aunque los estudios sobre el cine hayan evolucionado enormemente durante las últimas décadas,[3] hasta los años ochenta siguieron siendo ante todo una disciplina interpretativa, que se basaba mayormente en el análisis textual con un enfoque primordial en los valores estéticos de los textos fílmicos (Turner, 1998, 195-196). Más que el análisis detallado del filme como una forma textual, el objetivo de los estudios culturales sería desentrañar la

2 He decidido mantener el término inglés, dado que la traducción literal al español, «películas de calidad», o «buenas películas», no se corresponde con el sentido original de la expresión. En términos cinematográficos, la «calidad» del *quality film* se refiere no tanto a las características narrativas o estéticas como a las credenciales literarias y artísticas, a diferencia de películas muy comerciales o de audiencia popular masiva, como, por ejemplo, las comedias románticas o las típicas películas de acción.

3 Para una perspectiva del desarrollo paralelo de los estudios de cine y los estudios culturales y la convergencia gradual de las dos tradiciones, consúltese el artículo de Graeme Turner, «Cultural Studies and Film» (1998, 195-201). En él, Turner explica que a mediados de los setenta los estudios de cine dejaron de mirar el cine únicamente como un objeto estético. Bajo la influencia de la semiótica y el psicoanálisis, los estudios de cine exploraron cada vez más las películas como un modo de expresión que contaba con unas bases culturales, psicológicas y tecnológicas. En los años ochenta, los modos de producción industrial, los principios de organización económica y el comportamiento de los espectadores se convirtieron asimismo en factores relevantes (véanse también Kolker, 1998, 11-23; y Grispsrud, 1998, 202-212).

naturaleza de los intereses *políticos* a los que prestarían servicio las estrategias de representación del cine. En otras palabras, los estudios culturales indagan mucho más en las políticas y las ideologías representadas por el cine como medio de cultura de masas (Fiske y Harvey, 1978; Bennett, 1992, 23-37; Hall, 1996, 203-204). A la luz de esta breve exposición, una perspectiva interdisciplinar de estudios culturales podría contribuir a llamar la atención de los lectores sobre hechos esenciales y estructuras invisibles que subyacen en las películas que vamos a analizar en los capítulos siguientes.

Mi punto de partida será, por tanto, «desnaturalizar» nociones simplistas o superficiales acerca de Gran Bretaña, la comunidad británica y la identidad nacional británica. Esto ayudará a preparar el terreno para el estudio del cine británico de los años ochenta dentro de un contexto más amplio y detallado que el proporcionado por las perspectivas críticas tradicionales, centradas en el texto, o por conjeturas habituales sobre la cultura extranjera retratadas en sus películas «nacionales».[4]

La primera cuestión que evidentemente se plantea es ésta: ¿qué es exactamente Gran Bretaña? George Orwell (1953, 262) escribió en su ensayo «England, Your England» (1941) que la diversidad de la identidad en Gran Bretaña queda ilustrada «por el hecho de que llamamos a nuestras islas por no menos de seis nombre diferentes, Inglaterra, Bretaña, Gran Bretaña, las islas británicas, el Reino Unido[5] y, en momentos de gran

---

4 Aunque en los capítulos y secciones que siguen estableceré una distinción mucho más precisa entre «nacional» (en el sentido en que ciertas películas reflejan la variedad de identidades existentes en la Gran Bretaña de hoy en día) y «nacionalista» (percepción ideológicamente sesgada de una identidad británica única, pura y no contaminada), en este caso «nacional» simplemente quiere decir «películas hechas en Gran Bretaña». Dicho esto, soy perfectamente consciente de que la comercialidad internacional de las películas «nacionales» se basa en gran medida en convencionalismos fuertemente asentados (estereotipados) de representación. Para una discusión de cómo se construyen las imágenes de identidad nacional en los medios audiovisuales, véase Higson (1998*a*, 354-364).

5 Desde un punto de vista geográfico, las dos grandes islas (y varias más pequeñas) que están situadas junto a la costa noroeste de Europa son conocidas colectivamente como *las islas británicas*. La isla más grande se llama *Gran Bretaña*. La otra isla grande se llama *Irlanda*. Ahora bien, el término *las islas británicas* no engloba a todos los habitantes de estas islas. Por dicha razón existe una denominación más precisa, que es *el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte* que excluye a *Irlanda del sur,* que se convirtió en república independiente en 1921. En términos políticos, por lo tanto, en las islas británicas hay dos naciones. Una de ellas gobierna la mayor parte de la isla de Irlanda. La otra, un Estado más grande, ejerce su autoridad sobre el resto de las islas británicas (toda Gran Bretaña, el territorio nororiental de Irlanda y la mayoría de las islas más pequeñas).

exaltación, Albión».[6] Estas palabras apuntan inmediatamente a una realidad mucho más compleja que la representación condensada y reducida de Gran Bretaña como una unidad nacional singular que normalmente se percibe en el extranjero. De hecho, el problema se hace más profundo si, como apunta Tom Nairn, observamos que, desde los diferentes puntos de vista de los diversos habitantes del país, *ninguno* de los nombres disponibles del Reino Unido es el adecuado. Según expone, los británicos viven en una nación con una variedad de rótulos que tiene diferentes funciones y matices: UK (o «Yookay», según la recalificación de Raymond Williams), Gran Bretaña (toga imperial), Britania (traje de diario), Inglaterra (poético pero conflictivo), las islas británicas (demasiado geográfico), «este país» (para todo uso dentro de la familia), o «este pequeño país nuestro» (defensivo, shakespeariano)» (1994, 93).

El problema de la identidad nacional está, así, ligado a esta identificación múltiple. Por esta razón, Krishan Kumar se pregunta en «Englishness[7] and English national identity» si existe realmente una nacionalidad británica (2001, 41-55).

1.1.1. Gran Bretaña: ¿una nación o cuatro Estados?

Kumar da cuenta de la existencia, a partir de los siglos XVI y XVII, de una auténtica concienciación nacional británica cuyo componente principal era la religión (2001, 45-46). Como explica este autor, la nación bri-

---

6 Aun cuando se supone que *Albión* es un apelativo poético para Gran Bretaña, ésta era vista desde el extranjero como «la pérfida Albión» o «la traicionera Albión». El nombre *Albión,* o *Albany,* puede haber tenido un origen celta, pero el término en sí mismo deriva con mucha probabilidad de los blancos (en latín *albus*) acantilados de Dover, enfrente de Francia. En tiempos pasados, Albión se asociaba con gran sentimiento a las aspiraciones inglesas. Por este motivo, en 1579 sir Francis Drake intentó llamar a California «Nueva Albión» cuando el país se anexionó este territorio. Doscientos años más tarde, sin embargo, durante la Revolución francesa, William Blake, que siempre fue crítico con el sistema político inglés, escribió «Visiones de las hijas de Albión». Este poema compuesto en 1793 habla con claridad a favor de los derechos de las mujeres y contra las injusticias contemporáneas como la esclavitud (Storry y Childs, 2001, 22-23).

7 Con objeto de explorar las dinámicas y los dilemas culturales de la identidad dentro del contexto británico, de forma repetida tendré que utilizar los términos *englishness* y *britishness.* Dado que esta forma sustantiva no existe en español (sería el equivalente de, por ejemplo, *hispanidad*), mantendré la expresión inglesa como medio de evitar paráfrasis poco elegantes.

tánica era, sobre todo, una nación protestante. Los protestantes ingleses, galeses y escoceses (la católica Irlanda era la excepción) se veían a sí mismos como los defensores de la fe protestante. La religión, por tanto, sirvió a los habitantes de la isla como nexo de unión para agruparse frente al poderío de la Europa católica, representado sucesivamente por España y por Francia. En este sentido, Kumar sostiene que sentirse británico precedió a los nacionalismos más seculares y culturales del siglo XIX,[8] responsables en gran parte de que, hoy día, «británico» sea un término más bien extraño que a muchos habitantes de las islas les chirría en el oído.

Los historiadores y los críticos están generalmente de acuerdo con que *británico* es, fundamentalmente, un término utilizado para referirse a una colectividad administrativa, legal o política (Crick, 1991, 97; O'Driscoll, 1995, 12; Storry y Childs, 2001, 45). No se refiere a un sentido de pertenencia a una comunidad con la que la gente se identifique. De ahí la popularidad en aumento del enfoque de las «cuatro naciones» en los estudios británicos, como se observa en el libro de Hugh Kearney *The British Isles: A History of Four Nations* (1995).

Como explica Kearney (1991, 1-6), el interés por la historia política y constitucional (cuya importancia no debería minimizarse) conduce a acentuar la unidad del desarrollo *histórico* británico,[9] mientras que la Corona y el Parlamento simbolizan la unidad *política* del Reino Unido.[10] Es decir,

---

8 Según el autor, los componentes de la apoteosis de la *englishness* en el siglo XIX serían la limpieza de la lengua inglesa, la «purga» de dialectos regionales y el consiguiente establecimiento de una forma fidedigna para la ortografía y la pronunciación del inglés, una «nacionalización» de la literatura o elaboración de cánones nacionales de literatura y la poderosa concienciación histórica desarrollada por la «interpretación *whig*» de la historia inglesa, centrada en la tradición característicamente anglosajona (haciendo así el vacío a los celtas).

9 Gales se vinculó a Inglaterra en 1536; una ley unió las coronas de Inglaterra y Escocia en 1701; Irlanda fue posteriormente incorporada en una unión que duró de 1801 a 1921, cuando, a excepción de Irlanda del Norte, logró la independencia.

10 En su artículo «The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the Invention of Tradition, 1820-1977» (1995, 101-164), David Cannadine explica que, al poseer la monarquía británica un linaje tan antiguo, el hecho de situarla en el centro del Estado moderno confiere de forma automática a este último una antigüedad *imaginaria.* David Cannadine razona que, para reforzar esta apariencia de arcaísmo, las tradiciones reales han sido en realidad *inventadas*. Los nuevos rituales, como puede ser la investidura del príncipe de Gales en 1969, se han diseñado, en su opinión, simplemente para representar la perpetuación de la antigüedad y la tradición. Por su parte, el grupo conocido como Charter 88 (grupo multidisciplinar de opinión), sostiene que que-

unión política o constitucional no significa o implica unión *cultural* (Storry y Childs, 2001, 45). Consecuentemente, fuera del marco político e histórico, encontramos de inmediato diversidad: por ejemplo, existe una Iglesia de Inglaterra oficial (Church of England) pero no en Gales, Escocia o Irlanda; existen diferencias sustanciales entre el derecho consuetudinario de Inglaterra y Gales (e Irlanda) y las leyes de Escocia; el ejército británico se divide en regimientos ingleses, galeses, escoceses e irlandeses. Existen incluso divisiones lingüísticas entre el inglés, el escocés *(Scots),* las lenguas gaélicas (Escocia e Irlanda) y el galés; y también son diferentes los sistemas educativos, siendo el escocés netamente distinto del inglés. Tampoco podemos ignorar el hecho de que, desde el final de la segunda guerra mundial, han aparecido en Gran Bretaña nuevas culturas étnicas, no siempre sin controversias.[11]

¿Qué permanece entonces de la cuestión «cuatro naciones o una»? Si tomamos la definición de nación de Aldous Huxley, que vendría determinada por su potencia militar y su capacidad de llevar a cabo una guerra, en tal caso, la *britishness* actuaría sin lugar a dudas como un factor de unidad dentro de una tarea a escala mundial como sería la construcción y mantenimiento del Imperio británico, o durante crisis internacionales como la primera y segunda guerras mundiales. Por otra parte, si aceptamos la opinión más reciente de Benedict Anderson de que las naciones serían simplemente «comunidades imaginarias» (1991), la idea de Gran Bretaña como nación única quedaría reducida a una mera mitología «nacionalista» o, en un nivel más pragmático, como indica Bernard Crick, simplemente un homenaje limitado y utilitario a todos los legados históricos en forma de instituciones políticas y legales que persisten en este Estado multicultural (Crick, 1991, 97).

1.1.2. Hegemonía inglesa

La noción de que Gran Bretaña se compone de varias entidades nacionales más que de una sola ha quedado empañada por el dominio his-

---

daría mejor reflejado el reducido prestigio y poder de Gran Bretaña si la monarquía británica descendiera de la pomposidad y la grandeza hasta un plano más modesto, en línea con otras monarquías como la española o la holandesa (Dutta, 1995, 4).

11 Para una panorámica de imágenes y emblemas mediante los cuales los países de las islas británicas han desarrollado identidades culturales separadas, véanse Storry y Childs (2001, 18-29, 49-52), O'Driscoll (1995, 10-13) y Kearney (1995).

tórico de Inglaterra, en particular desde la revolución industrial,[12] con el fenómeno de la urbanización y del aumento de población asociados. En cifras actuales de población, Inglaterra, con casi 49 millones de habitantes, es con diferencia el segmento más grande del Reino Unido, mientras que Gales tiene 2,9 millones, Escocia 5,1 millones e Irlanda del Norte 1,6 millones (O'Driscoll, 1995, 13). Inglaterra, como mayor componente de Gran Bretaña, en especial en población y riqueza, es comúnmente considerada en muchos idiomas extranjeros y en el propio idioma inglés como sinónimo de —o equivalente a— toda la isla de Gran Bretaña. Como ejemplo concreto podemos mencionar cómo los periódicos del 14 de agosto de 1914 publicaron que «Inglaterra declaraba la guerra a Alemania»[13] (Taylor, 2001, 130). De la misma manera, muchos historiadores y estadistas, cuando se enfrentaban a la historia del Reino Unido, creían conveniente hacer que coincidiera con la historia de Inglaterra (Kearney, 1995, 2-9). Como señalan muchos críticos e historiadores, no es infrecuente que, dentro del país, esta sinécdoque política y cultural, este tomar una parte por el todo, ofenda tanto más cuanto que es un recuerdo no deseado de la hegemonía efectiva de Inglaterra sobre el conjunto de las islas británicas.

No se puede negar que, en la actualidad, la cultura dominante en Gran Bretaña es específicamente inglesa. El sistema político que se utiliza hoy día en las cuatro naciones es de origen inglés. El inglés es también el principal idioma de las cuatro naciones. Muchos aspectos de la vida diaria se organizan conforme a costumbres y prácticas inglesas. Sin embargo, es importante recordar que la unificación política de Gran Bretaña no se llevó a cabo de manera consensuada. Por el contrario, ocurrió porque Inglaterra fue capaz de desempeñar su poder económico y militar sobre las otras tres naciones. Hoy día se puede detectar el dominio inglés en el modo en que son descritos diversos aspectos de la vida pública británica. Por ejemplo, la reserva monetaria en Gran Bretaña es controlada por el Banco de Inglaterra (no existe nada que se conozca como «Banco de Gran

---

12 En esta época, Gran Bretaña se consideraba a sí misma «el taller del mundo», y el sello «made in England» se hizo famoso en todo el mundo como signo de autenticidad y de calidad.

13 Esto sucedió durante el mandato como primer ministro del vizconde Asquith, en cuya tumba figura el epitafio «Primer ministro de Inglaterra, 1908-1916» (Taylor, 2001, 130).

Bretaña»). La actual reina del país es universalmente conocida como «Isabel II», aun cuando Escocia e Irlanda del Norte nunca hayan tenido una «Isabel I».[14] El término *anglo* es, asimismo, de empleo ordinario.[15] Por ejemplo, en los periódicos y en los informativos de la televisión se habla normalmente acerca de relaciones «angloeuropeas» o «angloamericanas» para referirse a las relaciones entre los gobiernos de Gran Bretaña con Europa o con Estados Unidos (y no sólo para las relaciones entre Inglaterra con Europa o Estados Unidos). El resultado de estas prácticas políticas sería una mezcla confusa de identidades nacionales. Fuera de Inglaterra, las personas desarrollan identidades duales. Por ejemplo, la identidad escocesa coexiste con la identidad británica; una persona puede denominarse a sí misma «escocesa y/o británica». Pero, para un inglés, esta dualidad no tendría sentido; porque ser inglés es ser británico (Osmond, 1988). En opinión de Peter. J. Taylor, esta «identidad unificada» de los que viven en Inglaterra sería la piedra angular cultural de lo que denomina «la presunción inglesa» (2001, 131).

Otra consecuencia de esta accidentada relación[16] entre Inglaterra y el resto de los estados ha sido la reafirmación, en época de declive económico e industrial y, más aún, ante el continuo aumento de la inmigración y el desempleo, de una suerte de «nacionalismo inglés» en el terreno de la política. Desde los años sesenta en adelante, habría, por ejemplo, una cierta discordancia en el concepto excluyente de nación por parte de políticos conservadores de la Nueva Derecha como Enoch Powell y, en un sentido diferente, de Margaret Thatcher, Norman Tebbit y Michael Portillo,[17] entre otros. En sus intervenciones públicas, todos ellos definían las características de la cultura nacional dominante en términos de *diferencia* entre el británico nativo y las minorías raciales y étnicas. Fue precisamente en este aspecto donde tendían a empeñarse en definiciones antiguas de la

---

14 Isabel I fue Isabel Tudor, hija de Enrique VIII y Ana Bolena. Gobernó Inglaterra y Gales de 1553 a 1603.

15 Los anglos fueron una tribu germánica que se asentó en Inglaterra en el siglo V. La palabra *Inglaterra* deriva de su nombre.

16 En expresión de Philip Dodd, «La definición de lo inglés es inseparable de la de lo no-inglés: La *englishness* no es tanto una categoría como una relación» (Colls y Dodd, 1986, 12).

17 Norman Tebbit fue secretario de Empleo en 1981. En 1985 fue nombrado presidente del partido. Desde 1986 en adelante, Michael Portillo fue, sucesivamente, ministro de Estado para el Transporte y ministro de Estado para los Gobiernos Locales y las Ciudades.

nacionalidad británica basadas en una etnicidad puramente inglesa. En otras palabras, al invocar nociones tradicionales, esencialistas o «absolutistas» (Gilroy, 1987, 43) de un carácter nacional inherentemente inglés,[18] ciertos grupos, como los recién llegados de otras etnias[19] o los nacionalistas galeses y escoceses, podrían ser excluidos del privilegio de ser considerados «británicos». En pocas palabras, cuando tales figuras públicas hablaban de «Gran Bretaña», habitualmente no era muy difícil entenderlo como un código para referirse a «Inglaterra».

Un aspecto adicional importante de esta formulación estrecha de miras de la identidad británica sería su convocatoria a un retorno a los valores de «la verdadera Inglaterra» (Noetzel, 1994, 143) o, para decirlo en los términos ligeramente exagerados de Robert Gray,

> Un rasgo llamativo y alarmante del [thatcherismo] ha sido el volver la vista atrás, la retórica atávica, el tema de la nostalgia imperial. A un nivel más ordinario, apela al símbolo de que Gran Bretaña todavía es Grande, que, a pesar del cambio y la decadencia todavía podemos, si nos empujan, volver a estar unidos (1990, 275).

Durante los años ochenta, esta oscilación entre *englishness* y «grandeza pretérita» sirvió no sólo como pauta para una definición hegemónica y nacionalista de la unidad nacional, sino también para expresarse en asuntos exteriores mediante prácticas políticas de acusada confrontación de

---

18 Sobre este tema, consultese el estudio de Thomas Noetzel sobre la retórica de Margaret Thatcher en los discursos para las elecciones generales de 1979: «Political Decadence? Aspects of Thatcherite Englishness» (1994, 133-147), o el análisis más reciente de Stephen Driver y Luke Martell sobre cómo la promesa de Tony Blair de crear una «Nueva Gran Bretaña» es, en realidad, una idea tan exclusiva y estrechamente nacionalista como fue la idea de Thatcher de «volver a poner el Gran dentro de Bretaña» (2001, 461-472).

19 Hasta comienzos de los años setenta, era corriente etiquetar a la gente de color como «inmigrantes» como forma de reforzar su aparentemente neutra «otredad» geográfica. A finales de los setenta y durante los ochenta, sin embargo, tal tipo de discurso de corte racista (Cashmore, 1988, 246-247) no podía funcionar por más tiempo frente al hecho de que del 40 al 50 % de la población británica de color había nacido en las islas británicas. Como ejemplo de un nuevo y más insidioso tipo de racismo, Paul Gilroy cita las opiniones notoriamente de derechas sobre el tema de Enoch Powell: «[...] la nación ha sido y continúa siendo erosionada y socavada desde dentro por la implantación de poblaciones inasimiladas e inasimilables [...], cuñas extranjeras en el corazón del Estado» (1987, 43). Dentro de la misma categoría de consignas e imágenes, Margaret Thatcher utilizaba en una entrevista de 1979 los términos *anegado* e *inundación* para explicar cómo y por qué estaba

«nosotros» contra «ellos» (Young, 1993): un respaldo entusiasta a la nueva guerra fría y la nueva carrera de armamentos,[20] una «repetición» de las actitudes imperialistas en el asunto de las Malvinas (Falklands) (Hobsbawm, 1990, 257-271; Gray, 1990, 271-281) y una postura de oposición frente a la Comunidad Europea.[21] Es decir, Thatcher opinaba que el Reino Unido sólo podría recuperar su identidad y su dignidad restaurando su poderío de tiempos pasados, consolidando su unidad interior y mostrándose poderosa en el exterior. Desde esta perspectiva, este volver la vista al pasado nacional (o al menos a una versión selectivamente mitificada) denota que en la ideología thatcheriana existía una confianza indiscutible en la noción de una identidad nacional «pura» y autóctona basada en la exclusión o el rechazo del «otro» (en el interior del país —minorías étnicas, nacionalistas, sindicatos— o fuera del país —Unión Soviética, Argentina, la Comunidad Europea—).

A la luz de estos comentarios se puede afirmar que, bajo Thatcher, la concurrencia de culturas (fueran éstas internas o externas) se interpretaba en gran medida del mismo modo en que Buñuel concebía el dilema de Goya.[22]

---

cambiando el carácter general de los vecindarios británicos (Solomos, 1993, 187).

20 Entre los principios que dirigían la política exterior de *la Dama de Hierro,* el primero y fundamental era el siguiente: «Mientras tengamos enemigos potenciales, tenemos que reconocer que la paz puede […] ser mantenida [sólo] mediante la fuerza. Nuestra misión por la libertad es defendernos nosotros mismos». Esta firme convicción era la base de su política, encaminada a mantener la fuerza nuclear disuasoria y a desempeñar un papel de primer orden dentro de la OTAN, en oposición a la tendencia de los partidos liberal y laborista de apoyar un desarme nuclear unilateral» (Cornut-Gentille, 1994, 126-127).

21 Como era patente en muchas de las intervenciones públicas de Margaret Thatcher, cada vez que parecía concebible la Comunidad Europea como un ente de Estados federados, su aversión quedaba reflejada sin condiciones. En su famoso discurso en Brujas (1988), por ejemplo, declaró que estaba contra la concentración de «poder en el centro del conglomerado europeo», contra «cualquier tipo de personalidad europea identitaria» y contra «un superestado europeo que ejerciera su nuevo poder desde Bruselas» (1989, 260). Desde nuestra perspectiva del siglo XXI, parece que, al menos en parte, la política exterior británica estaba dirigida en los años ochenta por la determinación nacionalista de Margaret Thatcher, la primer ministro, de no ver una Gran Bretaña mermada o absorbida por la Comunidad (Cornut-Gentille, 1993, 161-167). En pocas palabras, las políticas de la época estaban regidas por el prejuicio, el escepticismo e incluso, añadiría, por un cierto grado de eurofobia, así como por un respeto excesivo para con las virtudes del Estado nacional.

22 Acerca de este punto, podríamos observar también (según se tratará en el capítulo 2) que la historia del cine británico ha sido en gran medida un intento (generalmente fallido) de desarrollar un cine autónomo, autóctono y nacionalmente específico *en oposición a* la arrolladora fuerza de las películas de Hollywood, que viajan tan fácilmente a través de

Dicho esto, se debe señalar, no obstante, que, durante los años ochenta, esta concepción de la nación como «Pequeño País Nuestro» (para usar la expresión de Tom Nairn) encontró eco entre considerables sectores de la población inglesa en general, si hemos de creer los resultados electorales, que en tres ocasiones sucesivas (1979, 1983, 1987) dieron la mayoría al Partido Conservador. Pero debería quedar claro asimismo que tal noción del «carácter nacional»[23] provocó una férrea oposición desde diversos frentes tales como las mujeres, los obreros, los negros, los gays, los nacionalistas y otros grupos tradicionalmente silenciados por la historia. Como consecuencia, la *englishness,* según se preconizaba por unos pocos en los años ochenta, era fuente indudable de controversias. Determinados sectores de la sociedad consideraban que no sintonizaba con las ideas y con gran parte de la realidad contemporánea. Aun así, sería absurdo pensar que tal noción de identidad nacional no pudiera generar entusiasmo y movilizar apoyos considerables en todos los niveles de la sociedad. La popularidad de la señora Thatcher lo avala.

1.1.3. Patriotismo, nacionalismo e identidad nacional

Habiendo tratado en detalle las peculiaridades internas de Gran Bretaña y la original forma de apropiación política por parte de Thatcher del concepto de identidad nacional, el paso siguiente sería volver a aquellos conceptos clave de nación, nacionalismo, patriotismo e identidad nacional como medio de clarificar algunas cuestiones relacionadas con el cine nacional.

Por mucho que existan diversos enfoques teóricos contrapuestos sobre los problemas planteados por el nacionalismo y la identidad nacional, científicos sociales e historiadores como Ernest Gellner (1983), Benedict Anderson (1991) y Eric Hobsbawm (1992) están en gran parte de acuerdo en que los conceptos de identidad nacional y nación se originan con la llegada de la industrialización, la formalización de un idioma nacional «estatal», la homogeneización de las culturas locales dentro de una cultura nacional única y la emergencia de centros de poder alrededor de los

---

las fronteras nacionales.

23 Por «carácter nacional» quiero decir una definición estricta de la *englishness* que incorporaría las aspiraciones y la autorrepresentación de un sector concreto de la sociedad,

cuales tiene su base la nación-Estado contemporánea.[24] Por su parte, Anthony D. Smith (1986; 1995) desarrolla una orientación diferente sobre los orígenes de la nación y el nacionalismo. Smith reconoce la importancia de la industrialización, la alfabetización de las masas, los organismos estatales, etcétera, pero al mismo tiempo razona que las naciones no son creadas de la nada. En otras palabras, debe haber alguna comunidad preexistente, ligada por el idioma, la cultura o la religión, a partir de la cual se pueda forjar una nación moderna. Por esta razón, Smith se interesa principalmente por las comunidades étnicas premodernas.[25]

Tras esta rápida visión panorámica de las teorías más influyentes sobre el origen de las naciones y el nacionalismo, podemos dirigir una mirada detallada a los términos en sí mismos. Para comenzar, según sugiere Jürgen Schlaeger[26] (1998, 67), no se debe confundir identidad nacional con nacionalismo. Nacionalismo es una forma temporal, homogénea y generalizada de identidad nacional (véase Hobsbawn, 1992). Se centra en una ideología de nacionalidad basada en un ideal de cultura homogénea. Es decir, el nacionalismo está fundado en un concepto de herencia y destino comunes, alrededor de unos mitos comunes de unidad y de singularidad

---

fundamentalmente de las clases altas y medias dominantes.

24 Tanto Gellner como Anderson sitúan los orígenes de las naciones y el nacionalismo en los procesos de modernización. Sin embargo, mientras Gellner se centra en la industrialización y la educación estatal como medio de imponer una cultura nacional (y un idioma) homogeneizadora y definida de forma centralizada, Anderson se preocupa más bien de cómo, desde el siglo XVII en adelante, los nuevos medios de comunicación, como la prensa impresa, los editores independientes y más tarde, el telégrafo, lo que se denomina como «el capitalismo impreso», permitieron a la gente compartir una cultura común que trascendía las clases sociales e imaginarse a sí mismos como parte de la misma comunidad a lo largo y ancho de áreas geográficas mucho más amplias. Por su parte, Hobsbawm se centra en las numerosas «tradiciones inventadas», mitologías nacionales, símbolos, rituales e historias, mediante las cuales las élites gobernantes trataban de controlar y dirigir a las masas que acababan de conseguir el derecho al voto (1983, 7; véase también Hobsbawm, 1990).

25 En *The Ethnic Origin of Nations* (1986), Smith sostiene que la mayoría de las naciones europeas contemporáneas hunden sus raíces en las comunidades étnicas que comenzaron a tomar forma en la Edad Media. De este modo, antes de la formación de las naciones modernas, podemos encontrar indicios y rudimentos de las comunidades étnicas, como los galeses (con su idioma compartido) o los escoceses (con su lealtad a un Estado feudal separado de los ingleses), que formaban la materia prima a partir de la cual se crearon los Estados modernos.

26 En los párrafos siguientes haré uso extensivo de los razonamientos de Schlaeger con respecto a la existencia de una literatura nacional (1998, 67-80) y del estudio crítico de Monserrat Guibernau y David Goldblatt sobre nación e identidad (2000) como forma

racial (Turner, 1988, 156-160; Higson, 2001, 64-65). En el nacionalismo, la identidad nacional cristaliza en un concepto abstracto como es la idea de que los individuos forman parte de un todo más amplio denominado «nación», en la que su identidad se deriva de los diversos aspectos de dicho todo más amplio. En última instancia, la identidad individual y la identidad nacional se hacen inseparables en una configuración ideológica tal que conlleva también una fuerte carga de identificación emocional (Guibernau y Goldblatt, 2000, 125). Desde esta perspectiva, sin embargo, la identidad nacional parece estar muy cerca de lo que algunos expertos en el campo llamarían «patriotismo».

Ernest Gellner, por ejemplo, llamaba nacionalismo «a una especie muy característica de patriotismo que se hace profunda y dominante sólo bajo determinadas condiciones sociales, que de hecho predominan en el mundo moderno, y en ningún otro lugar» (1983, 138). De modo similar, Elie Kedourie mantiene que «patriotismo [...] es un sentimiento conocido por todo tipo de hombre», mientras que nacionalismo es un producto del pensamiento moderno, «una doctrina global» o «un modelo político característico» (1993, 68; véase también Guibernau, 1998, y Grainger, 1986). Tales ideas, una vez que han cristalizado en una ideología totalitaria, proporcionan una estructura integradora que está diseñada para amortiguar el choque de la modernización en todos sus aspectos. Por otra parte, el patriotismo sería, según estos teóricos, más limitado en su alcance, pero más universal en su distribución. Sería una mentalidad centrada en el grupo o una disposición psicológica que existiría allí donde los seres humanos forman sociedades.

Dicho esto, aunque se defina el nacionalismo como una ideología política históricamente específica, hay que tener en cuenta que ninguna ideología o noción fundamental podrá funcionar únicamente sobre la base de su sistema de ideas. Es decir, los conceptos abstractos siempre tienden a resultar ajenos a la experiencia individual. Una ideología sólo extenderá sus raíces si el terreno está preparado para ello. En otras palabras, las naciones no son personas, las naciones —sólo metafóricamente hablando— tienen cuerpo y alma. Lo «nacional» es, después de todo, por definición, un concepto general; mientras que la «identidad» ha de ser aceptada, sentida y experimentada por los individuos (Woodward, 2000, 6-24). Y así, cuanto más relevante se vuelve el concepto de «nacionalidad» en general, tanto más acuciante será la necesidad de particularización, esto es, de «traducir»

estos conceptos generales «hacia abajo», en el ámbito de la experiencia individual. Y aquí es donde entra el cine: como máximo exponente de la cultura popular, el cine transforma estos conceptos abstractos en conceptos más personalizados, manejables y culturalmente significativos y, de esta forma, contribuye poderosamente a la creación y diseminación de actitudes y formas de comportamiento.

Teniendo en cuenta lo expuesto en las secciones previas, tal afirmación plantea, por supuesto, la cuestión del papel y la complicidad del cine para establecer y definir la hegemonía política y cultural y para incluir o excluir las alternativas culturales y las opciones ideológicas (Turner, 1988, 157). No es mi intención negar que el cine pueda desempeñar y haya desempeñado tal papel.[27] Pero, del mismo modo que consigue mantener abiertas las líneas de comunicación entre las ideologías y la experiencia vital, también hace posible una *inversión* crítica de tal relación. Según la observación de John Hill,

> Es perfectamente posible concebir un cine nacional, en el sentido de un cine que trabaja con o afronta materiales nacionalmente específicos, pero que a la vez sea crítico con nociones heredadas de identidad nacional, que no asuma la existencia de una *cultura nacional* única o inalterable, y que sea totalmente capaz de ocuparse de las divisiones y las diferencias sociales (en Street, 1997, 1).

Según indica la cita previa, el cine también proporciona los canales por los cuales la complejidad y la diferencia pueden fluir contra la corriente de las simplificaciones ideológicas en las que tan cómodamente prospera el nacionalismo. Así, es igualmente cierto decir que el cine siempre contiene en su interior los elementos necesarios para subvertir la corriente cultural dominante. En otras palabras, un cine «nacional» juega ambas

---

de delinear una exposición sobre la relación entre cine e identidad nacional.

27 Muchos críticos (Park, 1990, 66-75; Higson, 1992, 84-88; Street, 1997, 50; y Chapman, 1998, entre otros) coinciden en que el cine británico durante la segunda guerra mundial era un verdadero «cine nacional» en donde las películas se utilizaban como elemento propagandístico para reforzar la necesidad de resistencia y de unidad nacional. En su investigación sobre películas de los años cincuenta (1998) Anita La Cruz muestra también cómo la finalidad de ciertas películas consistía en disimular contradicciones sociales y de esta forma presentar un retrato «en color rosa» del espíritu de la comunidad de posguerra. En una línea similar, las producciones dramáticas de calidad (lo que Sarah Street llama «costume dramas» [1997, 63-71], a menudo conocidas como *heritage films*) tenían tendencia a presentar un cuadro naturalizado y unificado de la cultura e identidad nacionales

partidas; de hecho, sus resultados dependen de su habilidad para jugar bien ambas partidas.

En conclusión, el cine no es algo que exista en el vacío, al margen de la experiencia vital de la gente. Por el contrario, el cine es un medio determinante para «traducir» o transportar nociones abstractas de nacionalismo o patriotismo a las vidas intelectuales y emocionales de los individuos. Este papel de «mediador» del cine le hace no sólo cómplice, sino también subversor de la ideología oficial. Por todo ello, mi estrategia a lo largo de este libro está diseñada para probar que las películas británicas durante los años ochenta actuaron de forma parecida a caballos de Troya en el espacio cerrado del nacionalismo thatcheriano.

CAPÍTULO 2

2.1. Contexto cultural. Breve historia del cine británico: el cine británico contra Hollywood

La costumbre de los comentaristas y críticos del cine británico[28] es comenzar sus publicaciones citando la categórica frase de François Truffaut, cuando aseguró que existía «una cierta incompatibilidad entre los términos "cinema" y "Gran Bretaña"», o el dictamen no menos devastador de Satyajit Ray: «No creo que los británicos estén temperamentalmente equipados para hacer el mejor uso de la cámara cinematográfica» (Barr, 1992, 1). A modo de innovación o cambio, tanto Andrew Higson (1998*b*, 501) como John Caughie y Kevin Rockett (1996, 1) ignoran esta introducción típica, pero, a cambio, mencionan al comienzo de sus escritos las palabras de otro conocido crítico, Peter Wollen, quien en 1969 dictaminó que «el cine inglés continúa siendo totalmente amorfo, inclasificable, inadvertido». Desgraciadamente, tal como lo refleja Charles Barr (1992, 5) —considerado por muchos como el decano de la crítica cinematográfica británica—,

---

28 Espero que, tras leer el primer capítulo, el lector habrá comprendido perfectamente el hecho de que el adjetivo *British* conlleva normalmente una dosis elevada de *englishness.* Como consecuencia, la utilización de *British* como término genérico tiende a pasar por alto diferencias y complejidades internas. Dicho esto, y dado que el propósito de este capítulo es el de facilitar una amplia perspectiva de la evolución del cine en Gran Bretaña, no me centraré en gran medida en las peculiaridades internas (tema de otros capítulos posteriores), y de forma consciente y deliberada emplearé el vocablo *British* para referirme al cine realizado en Gran Bretaña durante el siglo XX.

este veredicto tan desdeñoso ha sido durante décadas la percepción dominante sobre el cine británico, tanto de los críticos extranjeros como de los contribuyentes británicos en influyentes revistas del país, como han sido y son *Close-up, Cinema Quarterly, World Film News, Documentary News Letter, Sequence, Sight and Sound, Movie* y *Screen*.[29]

Básicamente, no me satisface el hecho de que la supuesta mediocridad del cine británico apreciada por ciertos críticos se pueda atribuir exclusivamente a una deficiencia nacional. Siguiendo la argumentación del capítulo anterior, tengo grandes dificultades para asumir la noción de características o temperamentos «nacionales», sobre todo cuando se trata de un país con tanta diversidad como el denominado Reino «Unido». Pienso que, desde nuestra perspectiva europeísta del siglo XXI, ninguna manifestación cultural, y mucho menos una historia de más de cien años de un cine autóctono, por muchos altibajos que haya sufrido, se puede definir y despachar con palabras tan tajantes, fruto del discurso crítico dominante de un momento histórico. Por lo tanto, mi delineación histórica intentará ser lo más objetiva posible, sin descalificar de entrada el cine británico en su totalidad.

De hecho, los comienzos del cine británico fueron más que prometedores. La iniciativa e inventiva victorianas educaron a la primera generación de espectadores en la nueva tecnología, al tiempo que el desarrollo del espectáculo victoriano y el progreso social habilitaron una audiencia con los espectadores que frecuentaban los teatros de variedades y los espec-

---

29 Como explica Charles Barr (1986, 1-29), la revista *Close-up* pertenece a la época precoz del Film Society Movement y del reconocimiento del cine como forma de arte por una generación de intelectuales. *Cinema Quarterly*, fundada, entre otros, por John Grierson, recordaba a *World Film News* y *Documentary News Letter* en su política editorial y su organización general. Gavin Lambert y Lindsay Anderson colaboraron en el lanzamiento de *Sequence* en 1947, convirtiéndose enseguida en colaboradores y escritores eminentes de *Sight and Sound* (Lambert fue nombrado editor de la revista en 1949). El año siguiente a su publicación inicial, *Sight and Sound* (1932) se convirtió en la revista editorial del Instituto Británico del Cine, habiéndose publicado de forma continua desde entonces. A partir de los años cincuenta en adelante, y bajo la influencia de Anderson, la revista adquirió notoriedad como «la punta de lanza» de la crítica cinematográfica británica. Según Barr, *Movie* (1962) no fue nunca una publicación con la influencia de *Sight and Sound*. Por su parte, tras un cambio de política y de editorial, *Screen* comenzó a destacar como revista de importancia en los setenta. En apariencia, una característica recurrente en esta sucesión de acreditadas revistas ha sido su sistemática hostilidad hacia el cine británico en general.

táculos de la linterna mágica (Burrows, 1995, 8*a*). Tanto antes como después de la primera demostración del cinematógrafo de Lumière en París en diciembre de 1895, se obtuvieron patentes de imágenes en movimiento (Park, 1990, 18). Geoff Brown (1997, 187-188), por ejemplo, menciona cómo el 30 de marzo de 1895 Birt Acres hizo una demostración de su sistema para la proyección de cine filmando la tradicional regata entre Oxford y Cambridge, así como el Derby, la famosa carrera de caballos. Acres también se dedicó a grabar espectáculos naturales, como *Rough Sea at Dover.* Por su parte, Robert Paul, un colaborador de Acres en el manejo de la cámara, empezó a explorar nuevas posibilidades de avanzar más allá del mero «retrato del mundo real», desarrollando así las técnicas de la cámara lenta y de las imágenes superpuestas. Debido a su amplia experiencia con la nueva tecnología, los primeros cineastas fueron a la vez retratistas fotográficos, linternistas, fabricantes de instrumentos y hombres de negocios. Establecieron sus estudios no sólo en Londres, sino también en Yorkshire (Bamforth and Company, la Sheffield Photo Company), Lancashire (Mitchell y Kenyon) y en Brighton, desde donde G. A. Smith, de la llamada «escuela de Brighton», mantuvo correspondencia e intercambió trucos con Georges Méliès. Junto con James Williamson, también desarrolló primeros planos y escenas de planos múltiples antes que Edwin Porter en América (Caughie y Rockett, 1996, 2).

Por lo tanto, Gran Bretaña compartió con Francia las iniciativas pioneras del primer cine. Más aún, hacia 1900, y dado su acceso al mercado imperial mundial, se podría haber esperado que se convirtiera en un (si no en el) líder mundial. Desde nuestra perspectiva, el hecho de que no lo hiciera tiene quizás más que ver con las condiciones económicas, legislativas y culturales en las que se desarrolló el cine británico que con algo inherente al carácter británico. Dicho de otra manera, la apatía que notaron François Truffaut, Satyajit Ray o Peter Wollen[30] en el cine británico se

---

30 En el primer capítulo del libro *All Our Yesterdays,* Charles Barr (1986, 1-29) recopila un gran número de comentarios sarcásticos, formulados a lo largo de décadas, sobre la insignificancia del cine británico en los mercados internacionales. Aparte de las malévolas palabras de Truffaut o Satyajit Ray ya mencionadas, encontramos, por ejemplo, otras opiniones, como la de la periodista estadounidense Pauline Kael, quien escribió en *The New Yorker* en 1968 que «las películas inglesas siempre han sido una broma pesada»; o el comentario sobre los británicos de su colega Dwight Macdonald: «no son una raza visual»; o las conclusiones de David Shipman a su libro *The Story of Cinema* (1984): «las películas británicas, si cambiaran, irían a peor».

puede entender mejor como el resultado de la historia que como una idiosincrasia del temperamento británico.

2.1.1. Gran Bretaña y Hollywood

No es posible investigar sobre las características especiales del cine de Gran Bretaña (o de cualquier otro lugar) sin mencionar primero el dinero. Cuando vamos al cine, lo que se nos muestra en la pantalla es, de hecho, el resultado final de un complicado diálogo entre la industria y el arte, entre las fuerzas comerciales y la creatividad. Dicho de otro modo, la creatividad y la imaginación existen, pero manteniendo unas determinadas relaciones con las condiciones materiales de una época concreta. O en otras palabras, las condiciones materiales forman y transforman la creatividad, determinan cómo se modelan las imágenes de Gran Bretaña y la *britishness,* cómo éstas se van a convertir en mercancías o imágenes comercializables.

Es de todos bien conocido que los cines europeos han vivido siempre a la sombra de Hollywood. Sin embargo, es conveniente recordar que cuando hablamos de cine, las naciones de donde proceden las películas no se pueden concebir como meros territorios estatales. Son también mercados lingüísticos. Probablemente esto sea consecuencia de que, cuando el sonido llegó a la pantalla, acabara con el que hasta entonces había sido el lenguaje visual universal del cine.[31] Es decir, con el sonido, el lenguaje cinematográfico se fragmentó en diferentes mercados lingüísticos. Gran Bretaña forma parte del mercado lingüístico inglés, el más amplio y próspero en el mundo. Es, con mucho, el que cuenta con la mayor proporción de espectadores potenciales, lo que obviamente le convierte en un mercado muy lucrativo. Sería razonable pensar que Gran Bretaña debería haber sido capaz de sacar provecho de esta situación. Sin embargo, el principal problema «histórico» de Gran Bretaña siempre ha sido precisamente que

---

31 Durante la época muda quedaba abierta todavía la posibilidad de que Gran Bretaña formara parte de un cine europeo. Era fácil retitular o rehacer películas en los diferentes idiomas nacionales, y las películas francesas eran populares en los cines. Alfred Hitchcock dirigió sus primeras películas para Michael Balcon en Alemania, Michael Powell tuvo su primer trabajo con Rex Ingram en el sur de Francia, directores como Victor Saville y Graham Cutts trabajaron en Francia y Alemania, e incluso una estrella como Betty Balfour hizo películas con Louis Mercanton y Marcel L'Herbier.

el país comparte este mercado lingüístico con los Estados Unidos, la nación que ha desarrollado la industria cinematográfica de mayor éxito desde la primera guerra mundial. La consecuencia de un mercado lingüístico compartido por Gran Bretaña y los Estados Unidos ha sido que, dentro de un flujo trasatlántico, la audiencia británica siempre ha recibido las películas de Hollywood en su propio idioma, sin la mediación del doblaje o los subtítulos, permitiendo que el cine de Hollywood compita en términos de igualdad con el cine nacional. Por otro lado, lo que los críticos han considerado como la más bien pobre historia del cine británico podría ser el resultado del persistente intento de Gran Bretaña de situarse en competencia directa con Hollywood, una política que condujo a los productores británicos, desde Alexander Korda hasta David Puttnam, a tratar el mercado estadounidense como un territorio por conquistar.

Si una película estadounidense tiene éxito, puede recuperar la mayor parte de sus astronómicos costes de producción directamente de los ingresos de taquilla en el propio país, por una simple cuestión de población. Históricamente, siempre han existido suficientes consumidores estadounidenses para mantener una industria cinematográfica a gran escala. Por tanto, con respecto a las películas estadounidenses, la base económica y la infraestructura están in situ, aun cuando en las últimas décadas, además del mercado interno, se haya prestado también mucha atención a las ventas en el extranjero. Por el contrario, como ocurre en los demás países europeos, si una película británica tiene éxito, incluso en la actualidad es casi imposible que sea capaz de obtener suficientes beneficios con los ingresos de taquilla en Gran Bretaña aunque sólo fuera para invertir en una nueva película. Es más, que una película británica tenga éxito implica triunfar en el extranjero, y el extranjero ha querido decir tradicionalmente el mercado lingüístico inglés de los Estados Unidos. En este punto comienza a ser más patente la relación entre cultura, identidad y mercados nacionales e internacionales. Mientras unos directores británicos, como por ejemplo Ken Loach o Mike Leigh, realizan películas de bajo presupuesto y de características idiosincrásicas, lo que Andrew Higson llama «una tradición nacional pueblerina» (2000*a*, 37), otras compañías cinematográficas como Rank, ACC, EMI en los setenta, o Goldcrest, Virgin, Handmade Films y Palace en los ochenta (Hill, 1999*a*, 39-49), invertían en películas «británicas» realizadas con el propósito de atraer a la audiencia estadounidense. Así, películas como *Carros de fuego* (1981) o *Gandhi*

(1982), pasando por *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields,* 1984), *Un tipo genial, The Ploughman's Lunch* (1983), *Otro país* (*Another Country,* 1984), *Bailar con un extraño* (*Dance with a Stranger,* 1985), *Una habitación con vistas* (*A Room With a View,* 1985), *Revolución* (*Revolution,* 1985), *Principiantes* (*Absolute Beginners,* 1986), *La misión* (*The Mission,* 1986), hasta *Juego de lágrimas* (*The Crying Game,* 1992) o *Cuatro bodas y un funeral* (*Four Weddings and a Funeral,* 1994), aspiraban ante todo a tener éxito a la manera de Hollywood, es decir, en Estados Unidos y, a ser posible, en el mundo. Por lo tanto, la política en este caso es «vender» imágenes de Gran Bretaña que los estadounidenses, desde su propia cultura, entiendan como «británicas», o que al menos los distribuidores y exhibidores estadounidenses crean que los consumidores estadounidenses estén dispuestos a pagar por verlas.

Históricamente, la dominación americana sobre el mercado británico ya había tenido lugar a comienzos de la primera guerra mundial. La propia guerra, con muchos de los cines europeos fuera de juego,[32] asentó la hegemonía de Hollywood, permitiendo que su gran mercado cinematográfico desarrollara de forma precoz un modelo de producción moderno y fordista, capaz de proporcionar un entretenimiento de masas a un mercado mundial. En Gran Bretaña, el escaso interés por parte del gobierno británico en alentar y estimular la producción cinematográfica y la reducción del número de trabajadores en la industria debido a la incorporación a filas, hicieron que en 1918 el 80 % de las películas exhibidas fueran hollywoodienses (Murphy, 1986, 51). En 1925, con cerca de cuatro mil cines funcionando en el país (Street, 1997, 6), únicamente el 5 % de las películas exhibidas habían sido producidas aquí (Street, 2001, 28). De esta forma, Gran Bretaña era la fuente de gran parte de las ganancias de Hollywood en el extranjero.

Sin embargo, la afición de los espectadores británicos por Hollywood no era solamente un asunto de mercado. John Caughie y Kevin Rockett (1996, 2-3) citan a Jeffrey Richards, quien, en *The Age of the Dream Palace* (1984), propone algunas de las razones irracionales y culturales que mode-

32 Según Robert Murphy (1986, 50), en los años previos a la primera guerra mundial, Italia y Francia suministraban el cincuenta por ciento de las películas exhibidas en Gran Bretaña.

laron tales preferencias. De particular relevancia para Richards sería la escisión que surgió en la audiencia, no con respecto al lenguaje, sino con respecto al acento, con una significativa preferencia por las películas estadounidenses entre la audiencia de clase obrera y un entusiasmo por las películas británicas entre las clases medias. Richards cita un estudio de 1937 que informa de las dificultades que encontraban los distribuidores con las películas británicas en las zonas de clase obrera:

> Las películas británicas, escribe un distribuidor escocés, deberían llamarse más bien películas inglesas en un sentido particularmente provinciano: son más extranjeras para la audiencia que las producciones de Hollywood, a unas 6000 millas de distancia. Una y otra vez, los distribuidores de esta categoría se quejan de las peculiaridades de «corbata de escuela de élite» inherentes a tantas películas británicas.

Asimismo, describe las carcajadas que los espectadores dedicaban a los acentos de Oxford de supuestos delincuentes y su irritación con los trillados «dramas sociales» de las obras de teatro filmadas.

En un país tan dividido en clases y regiones como Gran Bretaña, con sus diferentes gustos, preferencias y prejuicios, parece ser que la gran ventaja de las películas estadounidenses, claramente volcadas desde un principio al entretenimiento puro, fue que ocupaban un territorio neutral para el mercado de masas del que depende la taquilla. Dentro de los géneros puramente británicos, las películas que se solicitaban con mayor frecuencia serían las comedias de gente buena y decente, las películas históricas y las de misterio (Street, 1997, 46-49). Por su parte, las películas más populares para la audiencia de clase obrera de los años treinta fueron las de George Formby y Gracie Fields, con sus raíces en el teatro de variedades del norte (Medhurst, 1992, 168-188). Los críticos, por su parte, se alineaban con un cine británico de calidad *(quality films),* más de clase media, basado en las características supuestamente «inglesas» de realismo y moderación.

Lo cierto es, como indica Charles Barr (2001, 16), que en el período de posguerra y a pesar de la dominación hollywoodiense, surgió «un conjunto de realizadores cinematográficos moderno y más profesional» que incluía figuras como Herbert Wilcox, Victor Saville, John Marxwell y, sobre todo, Michael Balcon, director general de Gaumont-British. La preparación y la dedicación de estos hombres parece haber dado muy buenos

resultados (Murphy, 1992, 50-53). Por ejemplo, Tom Ryall (2001, 38) explica que, al formar equipo con Michael Balcon en los años treinta, Hitchcock hizo algunas de sus mejores películas en Gran Bretaña: *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much,* 1934), *Los 39 escalones* (*The 39 Steps,* 1935), *El agente secreto* (*The Secret Agent,* 1936), *Sabotaje* (*Sabotage,* 1936), *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent,* 1938) y *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes,* 1938). Por su parte, Alexander Korda, un experimentado productor húngaro que llegó a Inglaterra en 1931, fundó una de las productoras cinematográficas más importantes de Gran Bretaña, la London Film Productions, y en 1933 realizó *La vida privada de Enrique VIII (The Private Life of Henry VIII),* una irreverente comedia histórica protagonizada por Charles Laughton que batió récords de taquilla en Estados Unidos.[33]

Es una opinión bastante generalizada entre los críticos que durante la segunda guerra mundial se dieron las condiciones para un cine de calidad. La producción de largometrajes descendió y se restringieron las importaciones, pero la audiencia aumentó, y, por medio de la Crown Film Unit y el Ministerio de Información, el gobierno estableció un mecanismo de financiación no sólo para documentales e informativos, sino también para la producción de largometrajes, como parte del esfuerzo de guerra tanto en el interior del país como en el exterior. La guerra proporcionó asimismo a Gran Bretaña temas y narrativas que ofrecían una intensidad emocional a la audiencia británica predispuesta al patriotismo. Como comenta James Park, el desarrollo estético más significativo de este período fue consecuencia de la guerra: «la guerra forzó a los británicos a mirarse a sí mismos y a encontrarse interesantes» (1990, 69). La máxima recaudación en taquilla la conseguían películas como *Target for Tonight* (1941), que sigue a una tripulación en una incursión aérea al otro lado del Canal de la Mancha; *Los invasores* (*49th Parallel,* 1941), una película que presenta un grupo representativo de tipos étnicos entre los miembros de la tripulación de un submarino varado en Canadá, todos ellos unidos por su resistencia al nazismo; *Sangre, sudor y lágrimas* (*In Which We Serve,* 1942), en la que el desencadenante para la unidad entre las diferentes clases sociales que forman la tripulación es un destructor torpedeado; la película favorita

---

33 Para un análisis de la entusiasta acogida estadounidense de la película, véase Street (2000, 51-63).

de Winston Churchill, *Desert Victory* (1943), un relato libremente estructurado de las campañas del desierto; y *Millions Like Us* (1943), que reúne un grupo mixto de chicas en una fábrica de aviones. Fue precisamente en los primeros momentos de la guerra cuando el realismo que hundía sus raíces en el documental se estableció no sólo como cine de calidad, sino también como cine popular nacional.

Gran parte de la historia de las relaciones de la posguerra inmediata de Gran Bretaña con Hollywood gira en torno a una serie de negociaciones por parte del presidente de Rank, unas de las más importantes compañías cinematográficas británicas, para hacerse con una parte del mercado estadounidense, y una serie de errores del gobierno británico al imponer y derogar tasas de importación a las películas,[34] que dieron como resultado boicoteos y trifulcas al otro lado del Atlántico. La exigencia a las empresas estadounidenses de ceder una parte mayor de sus beneficios para inversiones en la producción británica intensificó la presión para que formaran empresas filiales en Gran Bretaña, estimulando así el proceso de conversión del cine comercial británico en una sucursal dependiente de la inversión y la distribución estadounidenses (Murphy, 1986, 62). Como consecuencia, la tendencia predominante en los años cincuenta fue la de hacer superproducciones que resultaran atractivas tanto al público estadounidense como al británico (Harper, 2001, 129-130). La producción se centró en los enormes estudios de la MGM en Borehamwood, que fueron utilizados por la Columbia y la Fox, así como por la MGM, para la realización de películas como *The Miniver Story* (1950), *Invitación a la danza* (*Invitation to the Dance,* 1954), *Anastasia* (1956), *Una isla al sol* (*Island in the Sun,* 1957), además de varias películas históricas épicas como *Ivanhoe* (1952) o *Los caballeros del rey Arturo* (*The Knights of the Round Table,* 1953). Aparte del trabajo de varios productores independientes, sean británicos (Romulus, los hermanos Woolf), americanos (Warwick, Cubby Broccoli e Irving Allen) o cosmopolitas (Sam Spiegel), tuvieron un enorme éxito en Estados Unidos algunas películas hechas en Gran Bretaña que reunían talento y dinero británico y estadounidense, como, por ejemplo, *El puente sobre el río Kwai* (*Bridge on the River Kwai,* 1957). En el otro

---

34 James Park (1990, 86) explica que en un intento de evitar la salida de divisas, el gobierno británico impuso una tasa del 75 % sobre las ganancias de las películas extranjeras (1990, 86).

extremo, las sutiles y sofisticadas películas de la Ealing,[35] además de los sangrientos *remakes* de la Hammer de los clásicos del terror,[36] lograron un cierto grado de audiencia de culto a ambos lados del Atlántico.

En los sesenta, el flujo de dinero americano hacia la industria cinematográfica británica se convirtió en una riada. Según la British Film Finance Corporation, en 1966, el 75 % de los fondos para la producción provenía de fuentes estadounidenses. Un año después era el 90 % (Murphy, 1992, 64). Por otra parte, hay una tendencia a que las películas británicas financiadas por los americanos sean sobre temas que se reconozcan internacionalmente como «muy británicos». Por ejemplo, la popularidad de los grupos de rock ingleses como los Beatles y los Rolling Stones y el desarrollo del mito del *swinging London* hizo que la sociedad y la cultura juvenil británicas se pusieran de moda en Estados Unidos, una impresión confirmada por la energía y la frescura de películas como *Tom Jones* (1963), las películas de James Bond y *¡Qué noche la de aquel día!* (*A Hard Day's Night,* 1964) (Christopher, 1999, 84). Mientras tanto, los años sesenta fueron años de crisis profunda para las productoras de Hollywood, que invirtieron en películas de acción en un intento desesperado por recobrar las audiencias y minimizar las pérdidas. Sin embargo, a finales de la década, el éxito de una serie de películas estadounidenses —entre ellas, *El graduado* (*The Graduate,* 1967), *Buscando mi destino* (*Easy Rider,* 1969), *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy,* 1969), *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid,* 1969), *Woodstock* (1970) *MASH*

---

35 Las películas de la Ealing tuvieron una entusiasta respuesta de los críticos en EE. UU., en particular películas como *Pasaporte para Pímlico* (*Passport to Pimlico,* 1949), *Whisky a gogó* (*Whisky Galore,* 1949), *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets,* 1949), *Oro en barras* (*The Lavender Hill Mob,* 1951) y *El hombre del traje gris* (*The Man in the Grey Flannel Suit,* 1951). Charles Barr ha calificado estas películas de «verdadero producto nacional», fruto del estado de ánimo de la Gran Bretaña de posguerra (1980, 5). Las comedias de la Ealing alcanzaron un notable éxito en Estados Unidos, entre otros países, por la popularidad de Alec Guinness, intérprete principal de muchas de ellas y un actor que ya había alcanzado el éxito en aquel país por su papel en *Oliver Twist* (1948). Si las comedias de la Ealing lanzaron a Alec Guinness a la fama por su habilidad para encarnar el típico caballero inglés (por muy corrupto que más adelante resulte ser el personaje), en las películas de la Hammer, el actor británico que más impresionó por sus sofisticadas interpretaciones de seres malvados fue indudablemente Christopher Lee (Landy, 2000, 68-69).

36 Una interesante perspectiva general acerca de la evolución de las películas de terror como género en el período de posguerra se puede ver en David Sanjek, «Twilight of the monsters: The English horror film 1968-1975» (1994, 195-209).

(1969)— parece indicar que el centro de la revolución cultural juvenil había pasado de Gran Bretaña a Estados Unidos.

Con las dificultades económicas del comienzo de la década (crisis del petróleo del año 1973) y la creciente competencia del vídeo y la televisión, los productores británicos prefirieron apostar por los *remakes* y por comedias del estilo de las *carry on films,* muy populares entre los espectadores. En general, la industria cinematográfica confiaba más en las producciones comerciales seguras. Muchas de ellas fueron dramas históricos, como *El joven Winston* (*Young Winston,* 1972), *Cromwell* (1970) y *María, reina de Escocia* (*Mary Queen of Scots,* 1971), que tenían el éxito más o menos asegurado entre los espectadores de todo el mundo. Como indica David Christopher (1999, 88), en términos generales, durante la década de los setenta, los cineastas no hicieron ningún esfuerzo por ocuparse de temas sociales contemporáneos,[37] siendo una notable excepción *El expreso de medianoche* (*Midnight Express,* 1978), de Alan Parker. Basada en un hecho real de tráfico de drogas y de una prisión en Turquía, se convirtió en una de las obras más admiradas de su tiempo. Otras películas de la época que denotan la creciente internacionalización de la industria son las coproducciones angloamericanas de *blockbusters,* como *Supermán I* (1978) y *Supermán II* (1980).

Ante estos breves antecedentes sobre el cine británico de los años ochenta, se puede deducir que el impacto de Hollywood en la cultura británica no ha sido del todo negativo y han existido buenas razones para que la audiencia prefiriera las películas estadounidenses. Sin embargo, su dominio económico en el entretenimiento de masas, en la producción, la distribución y, de forma cada vez mayor, en la exhibición ha hecho que, como sugiere Sarah Street en *British National Cinema* (1997, 87), a medida que avanza el tiempo, haya sido cada vez más difícil definir cualquier aspecto de

---

37 Los nuevos temas del racismo, los derechos de la mujer y los «problemas» de Irlanda del Norte se consideraban temas provocativos, peligrosos y poco rentables, y, dado el clima económico de la época, fue el innovador y desafiante sector independiente el único que se atrevió a tocar estos aspectos de la experiencia social británica. Un ejemplo podría ser *Pressure* (1975), una producción independiente de dos directores originarios de Trinidad, Horace Ove y Samuel Selvon. El guión muestra la cruda realidad de ser joven y negro en el Londres de los años setenta y narra los intentos de Tony, un inteligente negro a punto de acabar la escuela, para encontrar trabajo. El filme se posiciona contra un trasfondo de sistema educativo ineficaz, de brutalidad policial y de poder negro.

la industria como británica, más que como angloamericana. Así, por ejemplo, la generación de directores y productores de éxito que surgió a fines de los setenta y ochenta, como Ridley Scott, Alan Parker y David Puttnam, entre otros, ha reconocido de forma explícita, con diverso grado de satisfacción, que su éxito depende del mercado estadounidense. Aunque críticos como Robert Murphy o John Caughie y Kevin Rockett consideren perjudicial esta creciente influencia, cerrando de forma progresiva las posibilidades de un cine nacional británico, lo cierto es, como argumenta John Hill (1999*a*, 65-66), que Gran Bretaña, al igual que los demás países europeos, consiguió, mediante el desarrollo de un *art cinema,* ocupar en parte un espacio diferenciado de Hollywood dentro del mercado cinematográfico, recurriendo tanto al «High Art» como a las «cultural traditions» nacionalmente delimitadas.[38] Así, en su concepto de hacer cine y en la elección de los temas, tanto Ken Loach como Mike Leigh, por ejemplo, siguen siendo continuadores de la tradición cinematográfica británica que comenzó con el movimiento documental de los años treinta. Hasta cierto punto, incluso *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette,* 1985), de Stephen Frears, es un genuino producto británico con su descripción casi antropológica de la sociedad urbana durante los años de Thatcher. Mientras tanto, también circulaba internacionalmente como *art cinema* la labor cinematográfica profundamente personal y diferente de Peter Greenaway. Por lo tanto, aunque el señuelo de la taquilla estadounidense (y de la de otros países como España) ha dado forma a la posibilidad de convertir la cultura británica en objeto de consumo por medio de imágenes comerciales, espero demostrar que otra tendencia fundamental de los años ochenta fue la aparición de un cine británico de tipo *social art,* que sería un modo diferente de hacer cine en las manos de unos directores de cine individualista y estilísticamente conscientes de tal diferencia.[39]

---

38 Sobre este punto, Andrew Higson ya había mencionado (*Waving the Flag,* 1997, 11) que el cine británico había intentado siempre diferenciarse de las películas de Hollywood mediante variaciones locales de los géneros populares o la creación del *prestige drama.* Sin embargo, según el razonamiento de Hill, la diferencia entre las películas más antiguas y las de los ochenta sería que, mientras que en el pasado la viabilidad de las películas dependía mucho más de los «mercados de masas» interiores, en los ochenta se supeditaría más a la televisión, por un lado, y, por el otro, a las audiencias internacionales. De aquí las obras relativamente más convencionales o artísticamente conservadoras, como son los *heritage films,* que solían difundirse como *art cinema* específicamente británico.

39 Al afirmar esto, acepto el hecho de que lo dicho no era un fenómeno nuevo del todo, dado que la «nueva ola» británica de los sesenta ya había alcanzado un grado de acer-

2.1.2. Reglamentación y subvenciones

En la mayoría de los países europeos se combinan las razones para la existencia de un cine nacional con la defensa de una cultura nacional en el idioma nacional. En muchos de estos países, los gobiernos han desarrollando organismos de legislación y patrocinio que buscan la articulación de estrategias culturales más o menos coherentes. Como hemos visto, en Gran Bretaña el argumento del idioma nunca ha sido aplicable, y al no considerarse la cultura como un asunto de gobierno, la política gubernamental británica con respecto al cine se ha dirigido de forma mucho más significativa hacia la reglamentación del mercado y a la protección de la industria cinematográfica que al mantenimiento de una cultura nacional.[40]

La primera legislación significativa sobre el cine en Gran Bretaña fue la Cinematograph Films Act de 1927, que gravaba con una cuota las importaciones extranjeras. La cuota requería a los exhibidores a incrementar el porcentaje de producciones nacionales proyectadas en los cines del 5 % de 1927 al 20 % en 1936 (Street, 1997, 7). Inicialmente, la producción autóctona se vio estimulada: aparecieron nuevas empresas, los grandes estudios como Gaumont-British y Gainsborough se reorganizaron para sacar ventaja de las condiciones de la cuota, y la mayor de las compañías, British International Pictures, construyó nuevas instalaciones en Elstree. Sin embargo, cuando se comprobó que la audiencia seguía prefiriendo las películas americanas, el resultado final fue la producción de *quota quickies,* películas realizadas con el mínimo coste posible y con el único objetivo de cumplir con las condiciones del cupo impuesto. No obstante, Lawrence Napper (2001, 45-52) argumenta que, en los pocos estudios críticos sobre las *quota quickies* realizados hasta la fecha, la creencia de que este tipo de películas eran invariablemente horrendas puede ser resultado del prejuicio más que del análisis. Al menos, las *quota quickies* alcanzaron alguno de los requisitos de una cuota industrial al mantener niveles

---

camiento entre el realismo social y la narrativa del *art cinema* en películas como, por ejemplo, *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long-distance Runner,* 1962) y *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life,* 1963). Simplemente, desearía hacer hincapié en el hecho de que este proceso se aceleró en los ochenta.

40 Para un relato detallado de las relaciones entre el cine y el Estado, consúltense las contribuciones de Julian Petley y Robert Murphy en Charles Barr, *All Our Yesterdays* (1992, 31-47, 47-72) y el capítulo titulado «The fiscal politics of film», de Sarah Street (1997, 4-28).

de empleo dentro de la industria, creando las condiciones para que directores como Carol Reed o Michael Powell, y actrices como Margaret Lockwood y Googie Withers, pudieran trabajar en un gran número de películas durante un período de tiempo relativamente breve. Sin embargo, no ganaron una audiencia excesiva para las películas británicas.

La cuota fue una medida proteccionista, diseñada para crear un mercado para las películas británicas. No obstante, sin inversiones estaba claro que la única salida que tenían estas películas era el propio mercado británico, y éste no bastaba para garantizar la calidad que, cada vez más, los críticos demandaban. En el período postbélico, el gobierno, y en particular el gobierno laborista de Attlee, con el futuro primer ministro Harold Wilson en la Cámara de Comercio, comenzó a desarrollar instituciones de apoyo económico para la producción de *quality films* (Barr, 1992, 14).

La primera de tales iniciativas fue el establecimiento en 1949 de la National Film Finance Corporation (NFFC), dotada por el Ministerio de Hacienda con un fondo de 5 000 000 de libras (Park, 1990, 90). Aun cuando el NFFC fuera una fuente de financiación limitada en un clima cada vez más difícil, durante sus treinta y cinco años de existencia ayudó a financiar unas 750 películas, entre las que se incluyen *El tercer hombre* (*The Third Man,* 1949), *The Happiest Day of Your Life* (1950), *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning,* 1960) y *Gregory's Girl* (1981) (Caughie y Rockett, 1996, 5).

En 1951, con el mismo espíritu de hacer algo por la industria del cine, el gobierno laborista introdujo la tasa Eady, un impuesto de una duodécima parte del precio de la entrada en taquilla, que debía ser devuelto principalmente a los productores de películas británicas, pero reservándose parte de los fondos para el Fondo del Instituto Británico del Cine para Películas Experimentales (British Film Institute Experimental Film Fund), más adelante llamado BFI Production Board (Consejo de Producción del Instituto Británico del Cine), la Escuela Nacional de Cine (National Film School) y la Fundación para el Cine Infantil (Children's Film Foundation). Mientras el patrocinio del Fondo para el Cine Experimental (bajo la presidencia de Michael Balcon) reconocía claramente la dimensión cultural del cine, en lo referente a los reembolsos a los productores no se establecían condiciones en cuanto al *tipo* de película. Según la normativa de la cuota, la definición de «película británica» era: una película en la que el

75 % del coste de producción se hubiera gastado en mano de obra británica y materiales británicos. Por lo tanto, como explica Julian Petley (1992*a*, 38-39), aunque la tasa Eady estimuló realmente la producción, más que incentivar el trabajo de cineastas nacionales, lo que hizo fue atraer a productores extranjeros a Gran Bretaña. En otras palabras, como hemos visto anteriormente, el resultado fue que durante los años setenta los productores de Hollywood utilizaron cada vez más los estudios de Gran Bretaña, con el 75 % de los costes de producción destinados a la mano de obra y materiales británicos. Las películas así realizadas en estudios del país eran catalogadas por el Departamento de Comercio e Industria como películas británicas y cualificadas para el patrocinio por la tasa Eady. Paradójicamente, como consecuencia del apoyo institucional y siguiendo un razonamiento industrial, se fomentó una situación tan lógica como absurda: por una parte, la tasa atrajo producción a Gran Bretaña, lo que proporcionó una continuidad al empleo especializado; pero, como contrapartida, lo absurdo era que, mientras los productores británicos autóctonos luchaban para sobrevivir, una tasa gubernamental subvencionaba películas de notable éxito hechas por competidores en el mercado lingüístico. Visto de esta manera, la lógica industrial originó un absurdo cultural.

A finales de los setenta, una de las principales dificultades para la producción nacional consistía en garantizar inversiones para las películas británicas, las cuales, cada vez más, se percibían como una inversión de alto riesgo. El renacimiento del cine británico a principios de los ochenta, objetivo de este libro, y que, como veremos, fue aclamado en su momento como un resurgimiento del espíritu nacional, se puede atribuir, al menos en parte, a la instauración de un nuevo plan fiscal, introducido en 1979, que autorizaba el tratamiento de la películas como cualquier otro producto industrial en cuanto a su desgravación fiscal (Caughie y Rockett, 1996, 6). *Carros de fuego* (1981), cuyo presupuesto inicial fue cubierto en su mayor parte por el Fondo de Pensiones de la Unión Nacional de Mineros, fue el resultado más visible de esta política fiscal. Su éxito fue seguido por el de *Gandhi* (1982), *Un tipo genial* (1983) y *Pasaje a la India* (*A Passage to India,* 1985). Así, el renacimiento parecía haberse puesto en marcha.

2.1.3. La televisión

Aunque el tema principal de este libro sea el cine británico producido durante la era Thatcher, es imposible hablar de cine británico sin hablar

a la vez de la televisión británica[41] o de la «televisión menos mala del mundo», según la etiquetó Milton Schuman (Caughie y Rockett, 1996, 6). Desde la década de los cincuenta, el efecto más evidente y dramático de la televisión ha sido el alejamiento de la audiencia de masas de las formas públicas de entretenimiento hacia la distracción privada y doméstica. Al deshabituar a la audiencia del entretenimiento público, la televisión preparó también el camino del vídeo, y más tarde, con la expansión de la televisión por cable y satélite, la proliferación de películas en la pequeña pantalla.

La reacción inicial de la industria del cine frente a la popularidad de la televisión fue la autoprotección y la falta de cooperación. Sin embargo, desde 1982, con la llegada del Channel Four[42] y, más aún, con la ley del Cine de 1990, que obligaba a todos los productores a encargar al menos un 25 % de sus programas de producción propia a productores independientes (Hill, 1998*a*, 354-355), las industrias del cine y la televisión han seguido caminos convergentes. En particular, la televisión se ha convertido en la única esperanza que queda para una industria del cine autóctona de largometrajes de presupuesto bajo o medio.

La cada vez mayor interdependencia entre cine y televisión transformó no sólo la economía del cine británico, sino también las expectativas estéticas y culturales que de él tienen la audiencia nacional y el mercado internacional. Para David Rose, la política del «cine en la 4» consistía en hacer películas «con un presupuesto relativamente modesto [...] escritas y dirigidas por profesionales del cine ya establecidos pero introduciendo también a nuevos talentos del guión y de la dirección» (en Willmott, 1983, 13). Así, directores como Ken Loach y Mike Leigh (entre otros muchos) aportaron al cine lo que es esencialmente una estética de la televisión británica, desafiando con su éxito la antipatía de la crítica por el cine británico y socavando su apatía. Por otra parte, la televisión también ha predispuesto a la audiencia mundial para apreciar el prestigio de la herencia literaria y teatral de Gran Bretaña (Friedman, 1996, 70-89; Hill, 1999*a*, 53-70), encontrando su mercado con adaptaciones literarias sun-

41 Para una información más completa sobre el papel que tuvo la televisión en el apoyo a la producción de películas, véanse Hill (1996 y 1997).

42 Sylvia Harvey (1994) nos ofrece un resumen muy útil de la «prehistoria» de este canal.

tuosas del tipo de *Retorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited,* 1981) y *La joya de la Corona* (*The Jewel of the Crown,* 1984) o el redescubrimiento en las películas de Merchant/Ivory de la Inglaterra eduardiana y su decadente Imperio. De esta forma, el apoyo prestado por la televisión a la realización de películas ayudó simultáneamente a desarrollar una nueva forma de entender el significado de *quality* en el cine británico.

2.1.4. El realismo social

Las anteriores circunstancias son algunas de las que han dado forma a lo que conocemos (o *re*conocemos) como cine británico. No obstante, si, como postulan muchos críticos, uno de los paradigmas centrales de la cultura fílmica nacional del país es el realismo, entonces el movimiento documental es sin duda la principal fuente de este realismo característico. Como indicó en su día Paul Rotha, figura influyente del movimiento: «los documentales se están empleando cada vez más para interpretar y dramatizar la vida de una nación, no sólo consigo misma sino también con otras naciones» (en Higson, 1997, 178). Por ello, la última sección de este capítulo ha de iniciarse con una exposición de la ideología y la práctica del movimiento documental tal y como surgió a finales de los años veinte y durante los treinta.

El movimiento documental está íntimamente asociado al nombre de su fundador, John Grierson (1888-1972), quien creía que las películas, y las películas documentales en particular, podían desempeñar un papel crucial en la sociedad al proporcionar un eficaz medio de comunicación entre el Estado y el público.[43] Grierson, por tanto, estaba interesado en la finalidad *social* del cine. En otras palabras, la verdadera función del cine documental sería, en su opinión, la de fomentar la comprensión de la interconexión de lo social y lo cultural dentro de la nación. Esta convicción llevó a Grierson a poner gran énfasis en las nociones de deber y servicio, y a concluir que los productores de cine documental deberían dedicarse a la tarea

---

43 Es importante señalar que los años treinta y cuarenta vieron proliferar muchos otros proyectos documentales. En otras palabras, el movimiento del cine documental fue una pieza más dentro de un campo mucho más amplio de práctica social. La documentación social como método de intervención político-cultural se extendió a través de áreas como la radio, los escritos periodísticos y literarios (Orwell, Priestley, Greenwood, etcétera), la poesía (W. H. Auden) e incluso la música (Benjamin Britten).

social de revelar y describir las interdependencias sociales. La doctrina general de Grierson responde a la teoría expuesta por Raymond Williams (1977, 63), para quien el realismo implica un proceso de «extensión social» o de inclusión de grupos sociales «invisibles». Como medio ideal de comunicación y educación de masas, se consideró que el cine documental debería tener un papel fundamental en la promoción de la cohesión y la estabilidad sociales y, por encima de todo, «plasmar al obrero en la pantalla» (en Aitken, 2001, 62). De esta forma, el cine se vio incorporado a un proyecto social democrático.

En otro nivel, este interés social democrático por el potencial educativo del cine constituyó, asimismo, un reto radical a la idea del cine como *dream palace* ('palacio de los sueños') (Higson, 1992, 74). Mientras el cine como espectáculo y entretenimiento fomentaba la asistencia a las salas cinematográficas, la noción del documental asignaba al cine una función social totalmente diferente, categorizándolo como un medio de comunicación, y no como un medio de entretenimiento (Wollen, 1996, 40).

Por tanto, con objeto de dar sentido a la idea del documental, se hace necesario resaltar la existencia de una batalla ideológica en el terreno del cine ya desde la primera guerra mundial: la batalla para asentar un cine auténtico y autóctono en respuesta al dominio de Hollywood, o mejor dicho, a la idea de Hollywood como cine poco serio de espectáculo y «escapismo». De ahí la influyente definición de Grierson del objetivo del cine documental como «la interpretación creativa de la actualidad» (1933, 8). Por todo ello, en el núcleo del documental existe una firme diferenciación entre «realismo» y «escapismo», entre cine serio, comprometido y arriesgado, y entretenimiento de masas.[44] Es más, tal como indicó en su día

44 En «Britain's Outstanding contribution to the Film. The Documentary-Realist Tradition» (1992, 78-81), Andrew Higson distingue tres formatos diferentes de documental según su desarrollo durante este período: el documental poético, que hace uso generoso de yuxtaposiciones, metáforas y ambigüedades; el documental didáctico, una mezcla de entrevistas y montajes de imágenes ilustrativas, todo ello dominado por la autoridad de una voz en off de clase media-alta; y el documental histórico, que descansa en gran medida en técnicas narrativas. Por consiguiente, el intento de construir un cine *nacional* basado en una neta diferenciación entre «realismo» y «escapismo» no puede en modo alguno ser reducido a una distinción entre «hechos» y «ficción», precisamente porque el ulterior desarrollo del formato del documental histórico utilizaría instrumentos y técnicas del cine narrativo, esto es, del cine de *ficción*.

Alan Lovell (1972, 35), esta lógica sitúa el cine «realista», con su base en el movimiento del cine documental, como punto clave de referencia para una apelación a un cine «británico» autóctono.

De esta manera, va emergiendo un mapa familiar del cine británico al construirse una tradición singular de hacer cine, una tradición que de esta forma satisface la vocación «realista» de los documentalistas, y posteriormente de los críticos. La propia película *Drifters* (1929), de Grierson, marca el inicio de una espectacular serie de documentales realizados a lo largo de la década de los treinta por directores como Basil Wright, Arthur Elton, Edgar Anstey, Harry Watt y Paul Rotha, todos ellos nombrados por el propio Grierson para dirigir filmes para el Empire Marketing Board[45] (Aitken, 2001, 60-69). La convicción y dedicación de estos hombres originó influyentes proyectos tales como *Song of Ceylon* (1934), que ganó el primer premio en el Festival de Cine de Bruselas de 1935, *The Face of Britain* (1934), de Paul Rotha, o su película de mayor importancia para el movimiento documental, *Vivimos hoy* (*Today We Live,* 1937), sobre las privaciones sociales producidas por el desempleo en una comunidad minera del País de Gales.

Los años de guerra de la década de los cuarenta fueron, en palabras de Andrew Higson (1992, 81), «la Edad Dorada» en la que el documental y el largometraje se fusionaron, produciendo de esta forma un verdadero cine nacional. Como explica Robert Murphy (2001, 71-78), el realismo sería un método apropiado para contar la historia de la guerra, dado que las películas eran capaces de reflejar, al tiempo que podían ayudar a crear, el estado de ánimo necesario para esforzarse en conseguir un objetivo popular común. Pese a ello, las películas británicas del período bélico no eran simple propaganda: el movimiento hacia el realismo era parte de un sentimiento generalizado de que era justo y necesario que el cine mostrara a gente de todas las condiciones sociales trabajando juntos, sacrificando las barreras de clase en el esfuerzo común de derrotar al enemigo. Ante la supervivencia de Gran Bretaña, la gente sentía que se podían superar las diferencias y las dificultades por el bien de la comunidad y de la nación.

---

45 El Consejo Imperial de Promoción (Empire Marketing Board) era una organización gubernamental cuya responsabilidad consistía en desarrollar un programa de películas publicitarias que fomentaran los lazos comerciales entre Gran Bretaña y los países del Imperio.

Por consiguiente, diversas películas tratan de los efectos transformadores de la guerra, convirtiendo a civiles tímidos e incompetentes en guerreros o estoicos obreros de la guerra. Por ejemplo, los protagonistas de películas como *Millions Like Us* (1943), *Separación peligrosa* (*Perfect Strangers,* 1945), *The Gentle Sex* (1943), *The Way Ahead* (1944), *The Bells Go Down* (1943), *The Lamp Still Burns* (1943) o *English Without Tears* (1944) se volverían más seguros de sí mismos y más competentes, más maduros y realizados, aun cuando tuvieran que afrontar tragedias y privaciones. Fueron asimismo típicas las películas como *Ships with Wings* (1941), *We Dive at Dawn* (1943) y *The Rake's Progress* (1945), que presentan personajes que se rediman a sí mismos mediante su propio sacrificio heroico. Otras películas como *Picadilly Incident* (1946), *Sangre, sudor y lágrimas, Separación peligrosa* (*Perfect Strangers,* 1945), *Waterloo Road* (1944), o incluso *Breve encuentro* (*Brief Encounter,* 1945), exponen la naturaleza problemática de las relaciones románticas en tiempos de guerra. Todas estas películas hicieron circular el espíritu reinante en la época generalmente valiéndose de su estilo melodramático y sus formas realistas de narración. Es probable que, por su causa, los muy estilizados y utópicos melodramas producidos por Gainsborough (con la excepción de *Perfidia* [*The Man in Grey,* 1943] y *Love Story,* 1944) se vieran menospreciados por la crítica por su olvido de la guerra y por su escapismo (Murphy, 2001, 72). Pese a ello, cuatro de las películas más populares de la época fueron los siguientes melodramas de costumbres de Gainsborough: *Perfidia* (1943), *Fanny by Gaslight* (1944), *La madonna de las siete lunas* (*Madonna of the Seven Moons,* 1944) y *La mujer bandido* (*The Wicked Lady,* 1945). Brian McFarlane considera que estas películas son un hito en la historia del cine británico, no porque sean adaptaciones literarias, sino porque fueron la prueba de que «el escapismo de cosecha propia puede ser tan convincente en la taquilla como la marca de Hollywood» (1992, 132).

Después de la efervescencia de los años cuarenta, los críticos suelen saltarse la mayor parte de los años cincuenta por considerarlos un período «muerto»,[46] hasta que la tradición se reanuda con la New Wave británica[47]

---

46 En su espléndido estudio del cine británico entre 1945 y 1955, Anita La Cruz (1998) contradice levemente este punto de vista mayoritario al demostrar cómo, dentro de la tradición realista, ciertas películas de posguerra como *Hue and Cry* (1947), *El ídolo caído* (*The Fallen Idol,* 1948), *The Magnet* (1950) y *El niño y el unicornio* (*A Kid for Two Farthings,* 1955) conectan con la agitación social y política de la época.

(Christopher, 1999, 63; Lowenstein, 2000, 225-226), las películas de problemática social y las películas de «fregadero de la cocina» *(kitchen sink films)* de finales de los cincuenta: *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top,* 1958), *Crimen al atardecer* (*Sapphire,* 1959); *Sábado noche, domingo mañana* y *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey,* 1961), todas ellas elegidas como mejores películas en su año de estreno por la Academia del Cine Británico. Desde entonces, la tradición documental realista encuentra su hogar «natural» en la televisión británica, en, por ejemplo, telenovelas como *Coronation Street,* o en los noticiarios de televisión, en los documentales sobre la vida cotidiana y, por supuesto, en las obras dramáticas documentales de realizadores como Ken Loach y Mike Leigh.

Por lo tanto, hasta cierto punto es acertado pensar que la concepción de Grierson de la responsabilidad moral y social del cine conformó la actitud de la crítica y los productores ante el cine británico de calidad. Es importante resaltar, sin embargo, que el movimiento documental nunca llegó a suprimir completamente otras corrientes de cine más populares. Un ejemplo sería el éxito comercial de las películas de terror de la Hammer, la cual, durante los años cincuenta y parte de los sesenta,[48] produjo películas tan memorables como el ciclo Quatermass (*El experimento del doctor Quatermass* [*The Quatermass Experiment,* 1955] y *Quatermass II,* 1957), las películas de Frankenstein (*The Curse of Frankenstein,* 1957; *The Revenge of Frankenstein*, 1958), el ciclo de Drácula, así como otros títulos famosos como *El perro de los Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles,* 1959), *La momia* (*The Mummy,* 1959) y *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom,* 1960). Otros géneros muy populares de la época fueron las aventuras espectaculares de elevado presupuesto con gran éxito de taquilla, como *Agente 007 contra el doctor No* (*Doctor No,* 1962), *Desde Rusia con amor*

---

47 Según expone Adam Lowenstein (2000, 225), en un sentido, la Nueva Ola se desarrolló a partir de The Movement, un círculo literario de principios y mediados de los cincuenta en el que se incluían Philip Larkin y Kingsley Amis. En otro sentido, la Nueva Ola se inspiraba en el *free cinema,* un movimiento de cine documental personificado en una serie importante de estrenos en el Teatro Nacional del Cine (Cinema National Theater) de Londres entre 1956 y 1959 y liderado por Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, directores todos ellos de películas fundamentales de la Nueva Ola.

48 La razón de la popularidad del horror en estas décadas se debe a la censura. Las restricciones de la censura habían evitado que se produjera un número significativo de películas de horror antes de 1955. La aparición del «certificado X» en 1951 animó a las compañías a utilizar el horror para atraer a una audiencia cada vez más joven (Street, 1997, 76).

(*From Russia with Love,* 1963), *James Bond contra Goldfinger* (*Goldfinger,* 1964*), Aquellos chalados en sus locos cacharros* (*Those Magnificent Men in Their Flying Machines,* 1965), *Nacida libre* (*Born Free,* 1966). Dada la edad cada vez más joven de los espectadores, también se comportaron bien en la taquilla los musicales pop, como, por ejemplo, *Los años jóvenes* (*The Young Ones,* 1962), *Vacaciones de verano* (*Summer Holiday,* 1963), *Días maravillosos* (*Wonderful Life,* 1964), *¡Qué noche la de aquel día!* y *¡Socorro!* (*Help!,* 1965), así como un subgénero relacionado con ellos que reunía elementos del pop y de la cultura juvenil: *El knack…y cómo conseguirlo* (*The Knack,* 1965), *Alfie* (1966) y *La soltera retozona* (*Georgy Girl,* 1966).

Si los géneros de entretenimiento mantuvieron su popularidad durante estas décadas, es asimismo cierto que, paralelamente al cine popular y al cine artístico «oficial» del movimiento documental, también existió otra corriente alternativa, un cine «no oficial» que, desde los años treinta, se refugiaba en el vanguardismo del círculo de *Close-up* y en el radicalismo político que se desarrolló alrededor de grupos como Atlas Films, Kino, el Instituto del Cine Progresista (Progressive Film Institute), la Liga del Cine y la Fotografía de los Trabajadores (Workers' Film and Photo League), y el Movimiento del Cine de los Trabajadores (Workers' Film Movement) (Street, 1997, 150-154). Comprometidos con las políticas de clase, la industria internacional de armamentos, el movimiento internacional de la clase obrera y la guerra civil española, todos estos grupos operaban en contra de la cultura dominante de consenso sobre la sociedad británica y de confianza en el gobierno nacional difundida por el movimiento documental oficial.

Aunque Sarah Street encuentre una corriente discreta pero constante de cine experimental a lo largo del siglo XX (1997, 147-173), lo que ciertamente se reprimió u olvidó en particular en Gran Bretaña fue el modernismo (Wollen, 1996, 38). En consecuencia, el documental como cine de calidad que se promocionó durante y después de la guerra fue un cine artístico carente del impulso vanguardista de gran parte del modernismo europeo.[49] En términos generales, se puede decir que esta continuada falta de cohesión con ese movimiento es quizás una razón poderosa que hace al cine artísti-

49 Para una relación completa de la historia posbélica del modernismo en Gran Bretaña, véase Alan Sinfield, 1989, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain.*

co de Gran Bretaña único en Europa. Las corrientes de modernismo y de vanguardia[50] presentes en el cine no oficial de los años treinta parecen haberse extinguido con las necesidades patrióticas del cine realizado durante la segunda guerra mundial. Sin embargo, la corriente resurgió en los años sesenta y setenta en el Workshop Movement, la London Film-makers Co-op y la Independent Filmmakers Association. Como explican John Caughie y Kevin Rockett (1996, 8), este movimiento tan enormemente heterogéneo emergió a partir de la estética de la vanguardia estadounidense, el *pop art,* la política del sesenta y ocho y el feminismo, como alternativa y como oposición al estilo realista tradicional. Por lo tanto, frente al prolongado predominio de guiones documentales realistas que aspiraban a ser socialmente convincentes, basados en la moderación, la razón, el gusto y la tradición (Street, 1997, 153), una nueva práctica cinematográfica antagónica puso un renovado énfasis en cómo las imágenes han de ser vistas como *versiones* de la realidad, más que como la propia realidad. Esta nueva corriente fue fomentada por el BFI Production Board, el Arts Council y el Ayuntamiento de Londres (Greater London Council). Asimismo, en los años ochenta, el Channel Four le proporcionó la infraestructura adecuada. Situada, y situándose a sí misma, en los márgenes, sin intención de ser absorbida por la corriente principal, fue de todos modos una corriente pujante y diferente. En los años setenta y ochenta, con la aparición desde dentro de esta corriente de directores como Sally Potter, Peter Greenaway, Derek Jarman, Terence Davies y Bill Douglas, surge por primera vez el cine artístico británico, que se ha relacionado no sólo con el modernismo, sino también con la cultura popular, el *pop art,* otros movimientos de vanguardia de la cultura estadounidense y europea y con los nuevos discursos sobre la raza, el género y la sexualidad.

Para concluir, las películas realizadas en Gran Bretaña siempre se han adaptado de una forma u otra a la herencia cultural de la historia del cine británico. El problema radica en que, hasta la década de los setenta, el cine británico no fue considerado merecedor de mucha atención por parte de la crítica. Como pobre segundón con respecto al cine estadounidense, con el que era inevitablemente comparado a causa del idioma común, el cine británico, al no poder competir en el mercado, fue generalmente

---

50 Por ejemplo, el experimentalismo de Len Lye o Norman McLaren, el lirismo de Basil Wright, o los lazos con el surrealismo de Humphrey Jennings y Alberto Cavalcanti.

desechado por los críticos por considerarlo cohibido e insípido. En consecuencia, la historia del cine británico se ha caracterizado frecuentemente como una lucha interminable contra la supremacía cultural y financiera de Hollywood, mitigada en ocasiones con la ayuda de la televisión por el éxito (o venta internacional) de determinadas películas de gran atractivo comercial. Dentro de esta larga historia de crisis y renacimientos, el movimiento documental desarrolló, como producto británico genuino y realizado de forma doméstica, un cine «de calidad» que promovió un estilo «realista» de hacer películas en oposición al escapismo de Hollywood. Alabado inicialmente como una forma de expresión autóctona con potencial para fomentar el consenso y dar respaldo a un sentido «nacionalista» de comunidad, el movimiento documental sería posteriormente acusado, como corriente dominante del cine británico, de promover una estética y una política conservadoras.

En los años ochenta, cuando Gran Bretaña ya no era, por así decirlo, «Grande» ni un Reino del todo «Unido», los productores de películas británicos empezaron a insinuar lo que debería ser un verdadero cine «nacional», desafiando las formas dominantes de representación. Bajo la influencia de corrientes más amplias y con el ímpetu de la oposición a un prolongado período de gobierno conservador, de thatcherismo en particular, se produjeron una serie de películas británicas diferentes que, como veremos en posteriores capítulos, ayudaron a redefinir como *diversidad* la apatía de la que tanto se quejaban críticos como Truffaut, Ray y Wollen.

CAPÍTULO 3

3.1. El mercado como credo

3.1.1. La revolución thatcheriana

Cuando una mujer rubia de ojos claros alcanza el número 10 de Downing Street y permanece allí once años, tras ganar tres elecciones generales de forma sucesiva, en un país que se caracteriza por los cambios regulares de líderes, es lógico hacerse muchas preguntas sobre la estructura profunda de la política del país que ella personificaba y sobre la persona que dio vida a unas actuaciones políticas concretas. La primera cuestión interesa ante todo a los político*s* profesionales y explica, al menos de forma parcial, por qué la mayor parte de la bibliografía sobre los once años de estancia de Margaret Thatcher como primer ministro conlleva una toma de postura políticamente partidista, o bien está dirigida exclusivamente a expertos en política o economía. El planteamiento del segundo interrogante corresponde más bien a *amateurs:* filólogos y críticos de cine para los cuales el mundo de la política es simplemente un tema secundario, esto es, una materia que se considera sólo en parte relevante para el tema de su investigación. Esto explicaría por qué las pocas obras publicadas hasta la fecha sobre las películas británicas de los años ochenta *evitan* de forma tan llamativa el terreno de la política. Aun cuando el libro de Lester Friedman, *British Cinema and Thatcherism* (1993), represente una contribución alentadora para entender ciertas películas británicas de la época, en modo alguno los colaboradores del libro (salvo Leonard Quart) abordan las estrategias políticas sumamente influyentes de Thatcher. Mientras que Jeffrey Richards *(Films and British National Iden-*

tity) (1997) menciona a Thatcher únicamente de pasada, Sarah Street *(British National Cinema),* sorprendentemente, sólo dedica una página (1997, 103) a Thatcher y el thatcherismo en su revisión sobre la relación entre el cine y la sociedad británicas durante el siglo XX. Por su parte, Winston Dixon Wheeler *(Reviewing British Cinema, 1990-1992)* recopila algunas opiniones interesantes de directores de cine británicos, como Lindsay Anderson o Stephen Frears, sobre el impacto del thatcherismo en su trabajo (1994, 166-167, 223-226, 241-243). El único crítico que realmente considera la política de Thatcher como una contextualización significativa para las películas británicas de la década es John Hill, quien, en *British Cinema of the 80s* (1999), se enfrenta a un diálogo actualizado sobre las ideas, proyectos y valores thatcherianos. Por el contrario, en los estudios sobre el thatcherismo es evidente que el papel del cine no se considera relevante: por ejemplo, no se menciona el cine en la colección de ensayos de Kavanagh y Seldon (1991), aun cuando se incluyen en el libro dos capítulos sobre las artes y los medios de comunicación de masas (1991, 290-304, 305-315).

Dado que la realización de películas es ante todo una industria, las decisiones comerciales de los productores poseen lógicamente una influencia considerable sobre el estilo de las películas, sobre los temas que se tratan y sobre la percepción de sí mismos como un producto nacional. Por lo tanto, es indiscutible que el tipo de imágenes producidas durante una época determinada se ve necesariamente afectado por el clima político, ideológico y económico en el que los productores han de desempeñar su trabajo. Por este motivo, opino que una comprensión verdadera de las características (y su condición de crítica social) del cine británico durante los años ochenta sólo puede llevarse a cabo una vez que haya sido analizado completamente el fenómeno del thatcherismo.

A toro pasado, es evidente que la señora Thatcher logró dos proezas incontestables como primer ministro de Gran Bretaña. En primer lugar, sobrepasó ampliamente el récord de estancia continua como primer ministro durante el siglo XX, y en segundo lugar, ha sido el único político europeo a quien se añadió un *-ismo* a su apellido y en adquirir una etiqueta internacional asociada a su programa político y a su personalidad. En consecuencia, desde los años ochenta, tanto la expresión *thatcherismo* como la de *Dama de Hierro* están firmemente asentadas en el vocabulario político con-

temporáneo.[51] Si examinamos la lógica de ambas expresiones, encontramos que, tanto el sufijo doctrinal como el apodo sugieren que Margaret Thatcher introdujo algo nuevo y significativo en la política británica, o bien que su forma de liderazgo revolucionó los modos tradicionales de gobierno. Sobre su particular forma de poder, la mayoría de los críticos, desde Ivor Crewe (1987, 25-50) y Anthony King (1987, 51-64) a Stuart Hall (1990, 19-39) y Hugo Young (1993, 118-119, 127-128, 223-225, 583-585), están de acuerdo en que Margaret Thatcher era una política de personalidad fuerte, extremadamente activa y autoritaria que actuaba con un sentido de rectitud y certeza morales.[52] Con tres elecciones victoriosas (1979, 1983, 1987),[53] dominó totalmente y transformó radicalmente la vida política y social de Gran Bretaña. Asimismo, muchos excolegas de sus gabinetes,[54] personas públicas como lord Hailsham, John Nott o sir John Hoskyns, creían que su estilo y temperamento fueron factores cruciales para su éxito como «agente de cambio de extraordinaria eficacia» (Biddis, 1987, 17).[55]

El estilo de esta personalidad eminente es una cosa, pero lo que nos interesa sobre todo es cómo arraigó esta imagen con tanta fuerza en el ámbito nacional. Este interrogante requiere necesariamente un repaso del thatcherismo.

---

51 Una mirada al *Oxford Dictionary of New Words* (1991) revela que no sólo estas dos expresiones, sino muchas otras derivadas de ellas, como *thatcherite, thatcheresque* y *thatcherphile* han engrosado el vocabulario inglés.

52 Los mismos críticos están de acuerdo en que la personalidad política de Thatcher fue modelada por su padre, Alfred Roberts, un insignificante tendero metodista burgués. Hombre hecho a sí mismo, se convirtió en concejal del ayuntamiento de una ciudad pequeña, viviendo de valores como el individualismo, la virtud moral y los deberes públicos. A su manera, su hija se adhirió firmemente a estos valores durante sus años de primer ministro y se ha dicho que aplicaba los valores económicos de la tienda de ultramarinos a la sociedad en su conjunto (Young y Sloman, 1986, 12-34).

53 Que lograra mantenerse en el cargo durante más de diez años fue debido probablemente al hecho de que no tuvo que enfrentarse a demasiada oposición por parte tanto del Partido Laborista como de la centrista alianza liberales-SPD (Partido Socialdemócrata). En realidad, ambos partidos opositores vivían un estado de ruina, incapaces de definir una línea política que pudiera encender la chispa popular.

54 Sobre este tema, véanse Peter Hennessy (1987, 55-72) y Hugo Young y Anne Sloman (1986).

55 Los testimonios de algunos ministros pueden haber elogiado su estilo frío, autoritario y práctico a la hora de abordar las decisiones sobre asuntos internos y de política exterior, pero no todos. Por ejemplo, Paul Johnson declaró: «Creo que tiene parte de raza bulldog» (Riddell, 1987, 9); opinión agudizada aún más en la siguiente declaración realizada a la prensa por un parlamentario: «Cada vez que abre su boca, castra a uno de sus ministros» (en Fraser, 1988, 320).

Su historia comienza en la década de los setenta, momento en el que la conmoción causada por la escalada del precio del petróleo (Spittles, 1995, 30-31) (antes de que fluyera el petróleo del mar del Norte) golpeó duramente la economía de un país cuyo sector industrial había perdido ya gran parte de su competitividad. Como explica Robert Skidelsky (1987, 8-24), el débil crecimiento del país había sido compensado por los sucesivos gobiernos mediante una intervención estatal cada vez más amplia. Es decir, el desequilibrio de la balanza comercial, la pérdida del poder adquisitivo del consumidor y el creciente desempleo se camuflaban tras el aumento del gasto y del empleo en el sector público, lo que redundaba en un gasto cada vez mayor en salud, educación, defensa, vivienda y policía (servicios sociales en general). La consecuencia de la progresivamente mayor intervención estatal en asuntos económicos (¿o debería decir «encubrimiento»?) era, como lo reflejaba *The Times* a mediados de los setenta, no sólo una inflación galopante, sino también un estancamiento económico *(stagflation)* cada vez más preocupante del país.

> El precio de mantener el pleno empleo mediante financiaciones cada vez más inflacionistas no es sólo el estímulo de la inflación, sino también un desvío progresivo de recursos económicos hacia actividades favorecidas o dependientes de la inflación (Skidelsky, 1987, 16).

A la luz de esta amplia perspectiva y para comprender mejor los profundos cambios introducidos por los conservadores durante los años ochenta, retrocedamos en el tiempo a las ideas y la práctica políticas posbélicas antes de 1979.

Sin entrar en demasiados detalles, es posible localizar o identificar ciertas características comunes en la práctica política tanto de los gobiernos laboristas como conservadores que ayudarán a mostrar hasta qué punto la actitud de Thatcher y sus seguidores políticos y económicos se desarrolló en oposición directa a lo que aconteció previamente. Para comenzar, toda la práctica política de posguerra se envolvió o encasilló en lo que ha llegado a conocerse como el «consenso de posguerra».[56] La

---

56 Acerca de la política de consenso, consúltese Dennis Kavanagh y Peter Morris (1989); para una relación completa de los cambios introducidos por los conservadores durante los ochenta, véanse Stephen P. Savage y Lynton Robins (1990), Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (1991), Stuart Hall y Jacques Martin (1990).

noción de *consenso* implicaba un amplio acuerdo entre los partidos laborista y conservador sobre la actuación adecuada del gobierno en asuntos económicos y sociales. Dicho «consenso» abarcaba tres áreas principales de la política pública:

1) el papel del Estado en los asuntos económicos;
2) el Estado de bienestar;
3) el corporativismo.

El papel del Estado en los asuntos económicos

Durante gran parte del período de postguerra, tanto los gobiernos laboristas como los conservadores creían que el Gobierno central debería desempeñar un papel trascendental en la gestión económica. La intervención del Gobierno asumió diversas formas: propiedad estatal de sectores específicos de la economía mediante nacionalización (minería del carbón, producción de acero, servicios públicos), subsidios gubernamentales a la industria, control de precios y de rentas, control de créditos y control de cambios de divisas. Todos estos intervencionismos serían una toma de medidas por parte de los sucesivos gobiernos dirigida a una política general de mantenimiento del pleno empleo. En otras palabras, un rasgo clave del período de posguerra fue la aceptación por parte de los gobiernos de la gestión económica keynesiana.[57]

---

57 Como bien se sabe, el objetivo obvio y tradicional de los presupuestos generales del Ministerio de Hacienda es conseguir suficientes ingresos con los impuestos (impuesto de la renta, impuesto sobre el valor añadido, aranceles de aduanas, etcétera) para pagar los gastos (defensa, educación, pensiones, funcionarios, etcétera). En el razonamiento economista neoclásico, la responsabilidad del Gobierno se limitaba a mantener este equilibrio entre ingresos y gastos. Sin embargo, en el período de entreguerras, el economista John Maynard Keynes (1883-1946), buscando una solución al creciente desempleo, estimó que se podía hacer un uso mucho más sutil del presupuesto (Robson, 1986, 129-131; Hahn, 1987, 116-120; Hall y Gieben, 1993, 152-153). Cuando el desempleo fuera elevado, razonaba Keynes, el Gobierno podría gastar más de lo que ingresaba. La idea sería crear artificialmente mayor poder de gasto, lo que, a su vez, crearía más empleos y, de esta forma, en el fondo, reducir el nivel de desempleo. La solución de Keynes implicaba un déficit presupuestario, superando los gastos a los ingresos, pero, dado que este déficit sería sólo temporal, podría ser cubierto mediante préstamos. Los gobiernos de los años cincuenta, sesenta y principios de los setenta adoptaron esta política, denominada comúnmente «de expansión» o «reflación», siempre que las cifras del paro subían demasiado. Sin embargo, con el tiempo, se hicieron evidentes los inconvenientes de la aplicación de políticas expansivas. En primer lugar, la reflación parecía casi siempre venir acompañada de

El «consenso» sobre el papel y la función del Estado en asuntos económicos no significaba que no existieran diferencias políticas manifiestas entre los partidos. El enfoque del Partido Laborista apuntaba siempre hacia la política fiscal y las nacionalizaciones como forma de promover una mayor igualdad económica. A esta política se oponían los conservadores, cuya principal justificación para el control derivaba de su convicción de que, sin la intervención y la regulación de la economía, el mercado, simplemente, no podría sobrevivir. Por lo tanto, mientras que la meta principal del Partido Laborista era el bienestar del pueblo, los conservadores se preocupaban más por la salud del mercado.

El estado de bienestar

Tanto los gobiernos laboristas como los conservadores aceptaban que el Estado debía representar también un papel crucial en la provisión de bienestar. Es decir, el Estado debería garantizar un razonable nivel de vida y proporcionar recursos sociales como son la escolarización, la sanidad o la vivienda. Durante las tres décadas que siguieron a la segunda guerra mundial, los sucesivos gobiernos expandieron tanto el alcance como el

---

un aumento de la inflación. Y, en segundo lugar, se descubrió que, como regla general, gran parte del dinero extra disponible se gastaba en productos de importación. Tal preferencia por las mercancías extranjeras o importadas evolucionó de forma rápida a un déficit en la balanza de pagos. Como antídoto, también se empleó lo contrapuesto a la teoría de Keynes. Cuando un exceso de dinero va detrás de o persigue demasiado pocas mercancías, entonces, los precios suben (desequilibrio entre oferta y demanda). Los gobiernos pueden intentar evitar que los precios suban privando a la gente de su exceso de dinero, sea con los impuestos, sea gastando menos dinero por su parte. Cuando se adoptaba este tipo de política, entonces, el Gobierno ponía en circulación menos dinero del necesario, creando un excedente presupuestario. Esta política, denominada *deflación,* puede ser utilizada también para frenar las importaciones, ya que los consumidores, teniendo menos dinero para gastar, son incapaces de comprar tal cantidad de mercancías extranjeras. De la misma manera que la expansión estimula el crecimiento y promueve un aumento de la inflación, así la deflación restringe el crecimiento, reduce la inversión y provoca un aumento del desempleo. Las políticas de expansión y deflación representan un proceso un tanto oscilante que se puede comparar al acelerador y el freno de un coche. Los ministros de Hacienda de posguerra, con el objetivo de activar la industria y la producción, apretarían el acelerador, pero cuando el «coche nacional» corriera fuera de control, entonces el Gobierno pisaría el freno, para contener el vehículo o incluso casi paralizarlo. A este proceso, los periodistas lo apodaron *stop-go* ('parada-arranque') (Skidelsky, 1987, 6). Como se puede imaginar, estos cambios súbitos o giros en la orientación económica no proporcionaban las mejores circunstancias para el esfuerzo que necesitaba la inversión y la modernización de la industria británica.

nivel de gasto del estado de bienestar.[58] Aun así, como indican Stephen Savage y Lynton Robins (1990, 3-4), los dos principales partidos disentían en un punto importante: los laboristas defendían el igualitarismo social llevaba a cabo con la política social de bienestar, mientras que, en contraste, el objetivo, más modesto en alcance, de los conservadores era simplemente proporcionar las condiciones para una «justicia social». Por lo tanto, los conservadores no veían nada erróneo en que el sector privado también tuviera un importante papel en la provisión general de servicios. En consecuencia, su política tendía a fomentar más inversión privada en esa dirección. Pero al menos no había desacuerdo en las principales corrientes políticas en la noción de que el Estado debía tener un papel central en la provisión de servicios sociales y de bienestar.

El corporativismo

En muchas áreas de toma de decisiones, desde la política económica e industrial hasta los planes para el Servicio Nacional de Salud, las propuestas de los gobiernos de posguerra consistían en permitir que los grupos implicados participaran en el proceso de toma de decisiones. Por ejemplo, tanto los gobiernos de Harold Wilson como de Edward Heath de principios de los años setenta aceptaban la opinión de que las políticas industriales se debían abordar mediante negociaciones entre el Gobierno, los sindicatos *(trade unions)* y los empresarios en el seno de la Confederación de la Industría Británica (CBI). Otro ejemplo sería la «gestión consensuada» de los hospitales del NHS. En este tipo de toma de decisiones, definida como corporativista, se aceptaba que, en general, la mayoría de las decisiones adoptadas serían resultado de algún tipo de compromiso. Sin embargo, lo que sucedió durante los años setenta, cuando las dificultades económicas del país llegaban a ser acuciantes, fue que los sindicatos abusaron de su posición de poder (capacidad de regateo) en las mesas de

58 El Estado de bienestar comprendía el sistema de adjudicación de viviendas protegidas, el Servicio Nacional de Salud (National Health Service), la provisión estatal de educación secundaria y superior, la provisión de servicios sociales (atención a los ancianos, a los discapacitados, los enfermos mentales y a la infancia), urbanizaciones de las autoridades locales o los ayuntamientos, y provisión por el Estado de las pensiones y la seguridad social. Para un análisis de la evolución del Estado de bienestar desde sus inicios en 1942 a manos de William Beveridge hasta la política de Tony Blair, véase Abercrombie y Warde (2002, 429-442, 494-512).

negociación para romper la política de consenso e imponer salarios inflacionistas en los convenios. Así, tanto Edward Heath en 1974 como después James Gallaghan en 1979 (Skidelsky, 1987, 8-12; Spittles, 1995, 30-39) fueron forzados a dimitir porque los líderes sindicales rehusaron aceptar sus políticas económicas dirigidas a controlar los precios y la inflación.

Generalizando, éstas serían las políticas que el thatcherismo buscaba socavar y descartar. Al comparar ahora las características generales adoptadas desde 1979 con las de la era anterior a 1979, resultará más fácil entender no sólo la naturaleza de los cambios impuestos por los conservadores bajo Thatcher, sino también el estilo de gobierno que ello implicaba.

En primer lugar, analicemos brevemente el contexto ideológico del thatcherismo. El problema en este caso es que el significado real del thatcherismo es un libro en sí mismo. El debate se centraría en si existe o ha existido una política ideológica denominada *thatcherismo,* en el sentido de un conjunto consistente y coherente de ideas y de principios. Para algunos comentaristas como Stuart Hall y Jacques Martin (1990, 9-16), el thatcherismo es un movimiento ideológico identificable que se expresa en la forma de un «proyecto» de reestructuración de Gran Bretaña. Para otros como Peter Riddell, el término es engañoso. En su opinión, si realmente existe algo parecido a una política identificable en los gobiernos de Thatcher, sería algo confeccionado a partir de «un instinto, una serie de valores morales y un camino al liderazgo, más que una ideología» (1989, 2-3). Otro debate íntimamente relacionado sería acerca de la relación entre la retórica y la realidad de la política de Thatcher. ¿Se convirtieron en políticas y reformas reales los mensajes radicales que Thatcher y sus seguidores habían puesto en práctica? Ésta sería más bien la postura de Martin Durham (1991). En mi opinión, creo que es posible identificar por lo menos tres temas que, según parece, invariablemente son presentados como característicos del contexto ideológico de la política de Thatcher: las virtudes del mercado y el hincapié en el individualismo, así como la confianza en un gobierno y una autoridad fuertes.

Las virtudes del mercado

Tras la crisis del petróleo de 1973-1974, Gran Bretaña, a diferencia de otros países capitalistas, no se recuperó del estancamiento. Aunque

tanto los laboristas como los conservadores aceptaban que en la economía británica existía algo realmente problemático y que eran necesarios cambios fundamentales, tenían opiniones contrapuestas sobre lo que se debería hacer. La izquierda pedía un programa todavía más radical de reformas económicas y sociales y un papel más intervencionista por parte del Estado con objeto de controlar la sociedad y la economía.[59] Por su parte, en 1979, los *tories,* bajo eslóganes del tipo «hagamos retroceder las fronteras del Estado» y «hagamos libre al pueblo» (Rowthorn, 1990, 70-71), iniciaron un ataque frontal contra las instituciones y las costumbres que se habían desarrollado desde la segunda guerra mundial. Políticamente, la fuerza motriz que actuaba detrás del cambio radical establecido por los conservadores era la generalizada hostilidad de las clases medias (altas y bajas) contra el poder de los sindicatos y el Estado de bienestar, esto es, el poder y la influencia de la clase obrera a través de sus líderes sindicales y los costes cada vez más y más elevados del Estado de bienestar, que afectaban al poder adquisitivo de las clases medias.[60] El capital tenía también poderosos motivos económicos para oponerse a la intervención estatal. A finales de los años setenta, muchas industrias británicas estaban dirigidas por grandes firmas internacionales (la mayoría eran británicas; algunas, estadounidenses; y otras, continentales; pero, sin importar su nacionalidad legal, el hecho era que estas empresas pensaban en términos *internacionales,* teniendo cada una de ellas sus procesos de producción y su organización laboral propios en sus complejos internacionales). Lógicamente, no

---

59 Según Bob Rowthorn en *The Past Strikes Back* (1990, 70), el error de la izquierda o el laborismo fue volverse CONTRA (no hacia) las clases obreras al aplicar, bajo el disfraz de lo que denominaron «contrato social», una severa reducción de salarios (8 %) en 1976-77. Esto enfureció a los trabajadores, y la medida fue seguida al poco tiempo de una explosión de los salarios al tratar de recuperar sus pérdidas. Como consecuencia, el Gobierno laborista fue finalmente derribado en 1979.

60 En «The Emergence of the New Right» (1987, 125-142), Kenneth Minogue proporciona una relación muy interesante del cambio de orientación de la clase media. Considera la ideología de la nueva derecha como una «liberación psicológica», el rechazo del «sentimiento de culpa burgués» tradicional o la sensación de vergüenza y remordimiento de conciencia de los ricos y con éxito porque otros no tienen lo suficiente. Como ejemplos menciona el Estado de bienestar (dando bienes a los obreros) y las acciones del Occidente lleno de remordimientos para con los países del Tercer Mundo. Considera los años sesenta como un período en el que los ricos y con éxito fueron chantajeados por minorías que se proclamaban víctimas y exigían indemnizaciones: mujeres, grupos étnicos, homosexuales, etcétera. Para decirlo llanamente, el nuevo credo permitía a la gente actuar para su propio y estrecho interés, y sentirse a gusto haciéndolo.

tenían ningún deseo de sacrificar su libertad de acción por el bien o por el interés del crecimiento económico de Gran Bretaña. Por lo tanto, si era necesaria una reorganización profunda y si, por motivos políticos, era impensable cualquier ampliación del poder de la clase obrera o cualquier imposición de nuevos límites al capital, la única solución posible sería utilizar la competencia y las fuerzas del mercado para demoler la estructura existente (Minford, 1987, 93-106; Hahn, 1987, 107-124). Por esta razón, el Gobierno Thatcher adoptó las ideas de la Nueva Derecha (Minogue, 1987, 125-142) acerca de la superioridad del mercado y las fuerzas del mercado sobre los procesos gestionados o regulados por el Estado. Debido a su convencimiento de que el mercado sería, en última instancia, más productivo que cualquier sistema estatal (Bogdanor, 1991, 135-137; Kavanagh y Seldon, 1991, 140), los *tories,* bajo la influencia de grupos de expertos como el Instituto Adam Smith y el IEA (Instituto de Asuntos Económicos), comenzaron a adoptar enseguida los principios neoliberales como base de su estrategia para «dar marcha atrás al Estado» en asuntos económicos.

Laissez-faire

En su famoso libro, *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), Adam Smith intentó demostrar con páginas y páginas de razonamientos económicos[61] que el individualismo a ultranza y la desigualdad no son incompatibles; por el contrario, en su opinión, son el fundamento de una mayor riqueza —para todos—.[62] Por lo tanto, Adam

---

61 Analiza el origen y el empleo del dinero, de los precios, el comercio, los salarios, los beneficios del capital, las rentas de la tierra y las diferencias entre empleos productivos e improductivos.

62 Cuando Adam Smith publicó su libro *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), cada aspecto de la vida económica del país quedaba bajo la estricta supervisión de una minoría en el poder (los precios estaban regulados, los salarios y horas de trabajo eran fijos y la producción reglamentada, controlada y dirigida por el Gobierno, el comercio con el exterior, es decir, las importaciones y exportaciones estaban en manos del Gobierno en su totalidad). Aun cuando el Gobierno estuviera todavía en manos de la aristocracia y los grandes terratenientes, no podía ignorar las demandas económicas de la cada día más poderosa clase del comercio y la industria, los tenderos y propietarios de fábricas. Este importante sector (tenía el dinero) creía que las exportaciones eran una bendición para el país, mientras que las importaciones eran una desgracia. Veían que las grandes exportaciones y pequeñas importaciones constituían un balance comercial «favorable». Por este motivo, exigían a la clase dirigente el mantenimiento de tasas elevadas a las

Smith, cuyo libro representa la piedra angular de la política económica contemporánea, argumentaba que si el individualismo o el «egoísmo» de cada uno, como lo denomina él, se dejaba en paz, esto es, si no interfería el Gobierno en asuntos económicos, los diversos egoísmos de los comerciantes automáticamente traerían el bien a la sociedad. ¿Cómo? Si tenemos en cuenta que las necesidades básicas del hombre quedan satisfechas con comida, ropa, un techo y una familia, el excedente monetario de los pocos afortunados se gastará lógicamente en bienes producidos por otros (mobiliario, alumbrado, vestido, decoraciones, jardinería, carruajes, caballos, etcétera). De esta forma, la riqueza de una persona se expande automáticamente hacia otros dentro de la sociedad. Pero, advierte Smith, la opulencia de uno sólo puede llegar a otros si el Estado no interfiere, es decir, si adopta, en asuntos económicos, la política de *laissez-faire.* Como solución, por tanto, Adam Smith insiste en limitar las funciones del Gobierno. Su deber sería circunscribirse a asegurar la justicia y la seguridad de la propiedad y defender de agresiones a la sociedad *sin* interferir con la libertad económica.

División del trabajo

Aquí es donde Adam Smith expone cómo se podría acelerar enormemente la producción mediante el desglose del proceso de fabricación en una serie de operaciones diferentes pero simples, un concepto que dio lugar a las cadenas de producción de la revolución industrial, todavía hoy día la principal forma de producción.

Las leyes del mercado

Esta idea se desarrolla totalmente en la parte IV del libro titulada «Sobre los sistemas de economía política». Todas sus conclusiones se centran alrededor del comercio, interior y exterior. Recomienda la abolición de las tasas de importación y de la política proteccionista, a la que considera un obstáculo que dificulta e interrumpe el crecimiento natural de la

---

importaciones para proteger a las industrias nacionales. En esto consistía el «proteccionismo» o sistema mercantilista. Hacia 1776, había traducido la mayoría de estos conceptos en leyes, siendo éste el momento en que Adam Smith entra en escena tratando de destruir lo que, en su opinión, eran conceptos o creencias erróneos y perjudiciales para la economía nacional. Véanse Brown (1992 y 1993, 128-165), Raphael (1989) y Taylor (1985).

industria y el comercio y el libre flujo de productos hacia los consumidores. A ello añade la idea de que la división del trabajo entre naciones es tan conveniente como entre individuos. Adam Smith resume el libre comercio del modo siguiente: «para un cabeza de familia es acertado no hacer en casa lo que le costaría más que simplemente comprar el producto». Lo que es una conducta acertada para una familia concreta se puede aplicar a toda la nación. Es precisamente este axioma el que Margaret Thatcher puso en práctica cuando ella y su Gobierno decidieron clausurar las minas de carbón improductivas (valía más dinero extraer el carbón que el precio que podría alcanzar en el mercado), lo que dio lugar a la huelga más prolongada de la historia (1984-1985) (Roberts, 1991, 64-80).

Todo lo anterior se ha encaminado a mostrar que gran parte de la teoría expuesta por Adam Smith, el decano de la economía política, ha sido aplicada en la política de los *tories* de desregulación y estímulo de la competencia y el mercado en diversas áreas del sector público. Ciertamente, ha sido un componente fundamental del abandono de la estrategia económica keynesiana como pilar del consenso posbélico.

Acento en el individualismo

De acuerdo con el pensamiento económico neoliberal, es un error implicar al Estado en asuntos económicos; también es un error, según razona Adam Smith, para el Estado involucrarse demasiado en la vida de los individuos, y más aún si ello implica que éste quite a la gente su independencia y responsabilidad individual, tanto a ellos como a sus familias. Esta visión constituye la base de muchos de los ataques contra el Estado de bienestar por parte de la derecha radical. Una de las principales críticas lanzadas contra él, sea en su forma de servicios como el trabajo social, o de subsidios, fue que el bienestar fundamentado en el Estado crea una «cultura de la dependencia» en la que individuos e incluso comunidades enteras dependen de aquél para su mantenimiento. La Nueva Derecha, consecuentemente, consideró que el Estado de bienestar de postguerra había dañado la responsabilidad individual. Desde esta perspectiva, la tarea del Gobierno sería reavivar ese espíritu individual, y una forma de hacerlo sería haciendo retroceder el Estado de bienestar.

Por lo tanto, el *thatcherismo* propugnó un giro de ciento ochenta grados para desprenderse del abrazo del Estado de bienestar o, como se ha

dado en llamar, del *nanny State* ('Estado nodriza'), determinado por la convicción de que tanta pasividad y protección aniquilan la iniciativa, y que lo más importante es incentivar en la gente el deseo de una nueva riqueza personal, de enriquecerse rápidamente. Hay que empujar a las personas a valerse por sí mismas, sin confiar en la ayuda de un sistema de redistribución. En palabras de Margaret Thatcher, tomadas de su discurso «El nuevo renacimiento», «Nuestro concepto de sociedad moral no [es] una sociedad en la que el Estado es responsable de todo, y nadie es responsable del Estado» (1977, 97).

El simple hecho de esquematizar este objetivo general debería dar cuenta, al menos parcialmente, de la virulencia de la oposición a la que, en breve, tendría que enfrentarse y superar la líder del partido conservador. Para mucha gente, el *thatcherismo* iba a implicar muy pronto una política social vinculada a una pérdida de calidad, especialmente en los servicios públicos, sacrificados en aras de un individualismo despiadado y codicioso. Los drásticos recortes de la señora Thatcher en los gastos gubernamentales condujeron a que Julian Critchley, parlamentario conservador, acuñara la memorable frase: «Es incapaz de ver una institución sin liarse a bolsazos contra ella» (en Riddell, 1987, 207).[63]

Confianza en un gobierno y autoridad fuertes

A pesar del compromiso de Thatcher con el mercado y el individualismo, muchos autores se han fijado en la centralización del poder estatal en asuntos sociales. En un discurso de 1979 como líder del Partido Conservador, Thatcher declaró con considerable rotundidad que «las exigencias de este país serán por dos motivos: menos impuestos y más ley y orden» (Savage, 1990, 89). El autoritarismo social de Thatcher y su forma de gobierno firme y decidida iban a contrastar enseguida desfavorablemente con el consenso político de las administraciones anteriores. En otras palabras, en especial en asuntos de interior, la política de Thatcher se puso en práctica con un estilo de gobierno de imposición y confrontación que

---

63 Cabe señalar que el verbo *to handbag* y el término *handbagging* no sólo figuran desde los noventa como entradas en el *Oxford Dictionary of New Words*, sino que son expresiones que se han utilizado de modo tan frecuente que ahora la política poco izquierdista de Tony Blair, «el blairismo», se define, en el ámbito popular, como «Thatcherism without a handbag» ('thatherismo sin el bolso de mano').

tenía poco que ver con el enfoque de consenso de las administraciones previas. En este sentido, a la luz de la difícil situación económica del país, los principios ideológicos asentados de flexibilidad y tolerancia fueron rápidamente reemplazados por el discurso dominante de «ley y orden» (Hall et ál., 1978, 276-277).[64] Es decir, la preocupación creciente con respecto al crimen y a la disciplina, acerca de la raza y sobre el terrorismo caían, todos ellos, dentro de la tendencia thatcheriana a «criminalizar» los delitos, los desórdenes públicos, las protestas políticas y la agitación industrial como amenazas contra el orden social y, consecuentemente, como parte del «problema de la ley y el orden».

El compromiso conservador con la ley y el orden, su «guerra contra el crimen», se expresaba de diferentes formas: en primer lugar, el objetivo consistía en endurecer las penas a los delincuentes mediante cambios en las leyes penales, la concesión de mayor poder a la policía y la construcción de más prisiones. En segundo lugar, la campaña a favor de la ley y el orden se fue asociando a un refuerzo de los servicios de seguridad y los controles de información. En tercer lugar, este compromiso con la ley y el orden tomó también la forma de un enfoque patriótico, si no abiertamente nacionalista, en los asuntos internacionales, tanto en política exterior como en defensa (CEE y las Malvinas). Así pues, existe ciertamente algo de verdad en la declaración de Margaret Thatcher de que «nunca

---

64 En *Policing the Crisis* (Hall et ál., 1978), por ejemplo, los autores toman la imagen del «atracador» desarrollada por los medios de comunicación como un modelo para, o una expresión de, el cambio de las configuraciones ideológicas. Al delinear los acontecimientos, explican que, mientras que los años sesenta representan un período de consenso, basado en la gestión de la prosperidad, período en el cual *atracar* (término no muy frecuente entonces) significaba «carterista, hurto o robo, acciones que implicaban astucia, no fuerza ni coacción» (1978, 5), el declinar económico de los años setenta trajo consigo una criminalización de los atracos instigado por la prensa en la forma de noticias sobre crímenes, artículos especiales, editoriales y declaraciones de portavoces públicos prestigiosos como eran los representantes de la policía, de los jueces o de los políticos. En otras palabras, los autores consideran que los medios de comunicación contribuyeron a un endurecimiento general de las actitudes con la «permisividad social» (1978, 34), un «estado de ánimo colectivo» que culminó, a finales de los años setenta, en un nuevo tipo de dominio hegemónico en el que el principio ideológico articulador sería el discurso de «la ley y el orden» (1978, 276-27). Dado que el libro se publicó en 1978, los autores difícilmente podían saber lo que sucedería a la vuelta de la esquina. Sin embargo, se puede pensar que el sentimiento creciente de crisis que describen ha legitimado de forma significativa las soluciones autoritarias de Thatcher para lo que muchos, en los años ochenta, percibían como decadencia moral y económica del país.

jamás me habrán oído decir que economizaremos en la ley y el orden» (Savage, 1990, 91).

Cambio de rumbo económico

En 1979, el nuevo Gobierno de Thatcher tomó posesión con el convencimiento de que era imposible para cualquier Gobierno hacerse cargo de los costes para salir de la recesión. De acuerdo con los principios de gobierno keynesianos, consistiría en tomar prestados los fondos necesarios para activar de forma artificial la economía. En lugar de que el Gobierno gastara más dinero con el fin de crear más empleo (como Keynes había indicado), el nuevo enfoque económico de los conservadores se basaba en tres objetivos básicos: reducir la inflación, doblegar el poder de los sindicatos y restringir la actuación económica del Gobierno. Estos objetivos, que constituyeron la base de la así llamada «revolución Thatcher», reflejan la orientación monetarista vinculada al economista americano Milton Friedman (n. 1912).

La base esencial de la orientación de Friedman sería que el nivel de gasto de un país depende de la cantidad de dinero en circulación (la masa monetaria). Friedman mantenía que la causa de la inflación se debía a un exceso de dinero en circulación (la gente dispone de dinero principalmente porque se permite a los bancos prestar demasiado dinero). En otras palabras, los precios suben o la inflación aflora cuando la demanda de bienes es superior a la producción.[65] Por consiguiente, si el Gobierno redujera la masa monetaria, la gente sentiría que estaba manejando menos dinero del que le gustaría y en consecuencia reduciría sus gastos. De esta forma, el control de la masa monetaria significa que no habría suficiente dinero en circulación para pagar precios elevados. El resultado sería una caída en la producción y la desaparición de las empresas no competitivas; en otras palabras, desempleo. También allanaría el terreno para el impulso de la competitividad en empresas que pudieran desarrollarla. Enfrentados a un desempleo creciente, los líderes sindicales exigirían unos convenios salariales más bajos y la inflación volvería a estar bajo control (la inflación salarial era considerada la principal causa de desempleo).

---

65 El resultado final sería un mercado completo produciendo bienes o mercancías «a la carta» como, por ejemplo, el mercado de coches de lujo: Jaguar, Rolls-Royce o BMV.

Los principales enemigos de esta inflexible visión de las fuerzas del mercado decidiendo en última instancia el equilibrio entre precios, producción y poder de compra fueron, lógicamente, los sindicatos. En otras palabras, el compromiso histórico de los sindicatos con los derechos colectivos y la protección de los trabajadores les colocaba en conflicto directo con la creencia del juego sin restricciones de los mercados. Sus demandas salariales inflacionistas y sus destructivas huelgas durante los años setenta proporcionaron a Thatcher un enemigo impopular, un enemigo al cual trató de forma despectiva, tachando a esta clase combativa y sus ideales de comunidad trabajadora como «traidores al interés nacional» (Wollen, 2001, 179). A raíz de la huelga de mineros de 1984-1985, Thatcher consiguió aprobar una serie de leyes antisindicales que contribuyeron a reducir enormemente el poder de los sindicatos.[66] A la larga, el colapso de la huelga de los mineros del carbón condujo a un mayor desencanto de los obreros con los sindicatos y, junto a un aumento del desempleo en las decaídas industrias manufactureras, a una reducción de cerca de la cuarta parte en la sindicación. De esta forma, las huelgas se hicieron más raras, y, cuando se intentaban, solían fracasar.

El control de la inflación salarial se complementó con el convencimiento de los conservadores acerca de los efectos negativos del gasto público y los impuestos. Como afirmaba claramente un folleto del Partido Conservador:

> La política monetaria nunca será estable ni disciplinada a no ser que las propias finanzas estatales sean rápidamente puestas en orden […]. Los gastos del Gobierno sobrepasaban en gran medida sus ingresos [...]. Ningún Gobierno puede funcionar tomando prestada una libra de cada cinco que gasta (Spittles, 1995, 37).

De aquí el intento de los sucesivos gobiernos de Thatcher por reducir a toda costa las necesidades de crédito del Gobierno. Pensaban que esto sólo podría conseguirse reduciendo las necesidades de endeudamiento del sector público (*public sector borrowing requirements,* PSRB).[67] El Gobierno

---

66 Algunas de las medidas aprobadas por los gobiernos conservadores a lo largo de los ochenta fueron la cancelación de la figura del «liberado sindical», la prohibición de las huelgas políticas y los piquetes, así como del voto secreto para la elección de los líderes sindicales y la aprobación de las huelgas (véanse Farnham, 1990, 60-75; Roberts, 1991, 64-80).

67 El dinero toma la forma de dinero en metálico y de depósitos en los bancos comerciales: los depósitos bancarios son creados en su mayor parte por la gente (y las empresas) tomando prestado de los bancos, y así el crecimiento de la masa monetaria depende del grado en que la gente quiera endeudarse con los bancos, y de la capacidad de los bancos

era consciente de que, al ajustarse los mercados, habría un aumento del desempleo como coste a corto plazo de controlar el gasto. Pero era la opinión del Gobierno que, cuanto antes se ajustara la gente (empresas, sindicatos e individuos) a menores tasas de gasto, menos aumentaría el desempleo durante la transición a la estabilidad de precios. Puesto que la velocidad del ajuste dependería de los incentivos y dado que unos impuestos elevados (particularmente en las rentas) reducirían los incentivos, se disminuyeron los impuestos a las industrias e individuos competitivos (una política complementada por la *penalización,* en vez de subvención, a los negocios o individuos poco competitivos). Asimismo, el Gobierno intentó restringir el gasto central imponiendo límites al dinero en efectivo en los presupuestos de los principales centros de gasto, como podían ser los gobiernos locales, instituciones (como las dedicadas a la educación o las artes) y los servicios públicos. Como bien se sabe, algunas de las medidas adoptadas en este sentido a lo largo de los años incluyeron lo que comentaristas de izquierda llaman «el desmantelamiento del Estado de bienestar» (Illife, 1990, 235-257): una reconversión siderúrgica e industrial con el cierre de muchas minas de carbón del norte y del País de Gales; la venta al sector privado de las industrias nacionalizadas con pérdidas (telefónica,[68] gas, electricidad, agua, carbón, ferrocarril, etcétera); una tenaz «guerra» contra la Comunidad Europea por el elevadísimo coste de la contribución *(budget)* británica a las arcas europeístas (Elles, 1987, 100-

---

para conceder tales préstamos. A la inversa, la capacidad de crédito de los bancos depende de la cantidad de activos con que cuenten los bancos para «respaldar» estos préstamos. Estos activos consisten en gran medida en bonos gubernamentales, que se venden para financiar las «necesidades de crédito» del Gobierno (la diferencia entre los gastos del Gobierno y los ingresos, denominada normalmente *public sector borrowing requirements* o PSBR).

68 Después de los primeros años difíciles, con el desempleo elevándose hasta los tres millones de parados y con el colapso de la producción industrial, Thatcher articuló una versión inclusiva y populista del partido *tory* mediante la promoción y expansión de la venta de acciones baratas de telefónica entre la población en su conjunto, así como la venta de pisos de protección oficial a los arrendatarios (convirtiendo a un millón de familias en propietarias de pisos) (Spittles, 1995, 48-50). En este sentido, un importante factor a tener en cuenta sería que Thatcher no contempló nunca la posición social de la gente como algo inmutable históricamente, sino más bien una situación que se podía cambiar y superar. Con todo, no era igualitarista (en el sentido social). Por ejemplo, se oponía a los programas redistributivos, es decir, a las ayudas estatales que pretendían reducir la distancia entre los ricos y los pobres. Tampoco llegó a ver ninguna necesidad de ayudar o proteger a aquellos que fracasaban en la lucha por el éxito económico.

103; Allen, 1988, 35-54; Cornut-Gentille, 1993*a*); así como la aprobación en el Parlamento de lo que resultó ser una extremadamente impopular contribución urbana personal *(poll tax)*.[69]

3.1.2. El legado social del thatcherismo

Con todo, Thatcher dejó una impronta innegable en la política y la sociedad británicas. Redujo el poder económico del Estado a la vez que aumentaba el poder político del Gobierno central. Impulsó un espíritu individualista y una cultura empresarial en la que el enriquecimiento y el consumismo serían valores fundamentales, mientras que la ética de la responsabilidad social y el apoyo mutuo comenzaban a desvanecerse (Quart, 1996, 20).

Ahora bien, si durante y justo después del episodio de las Malvinas (1982) el thatcherismo llegó a ser tanto populista como hegemónico, en última instancia no consiguió ni una hegemonía completa ni, en términos empíricos, un apoyo popular amplio.[70] Es decir, parece que fue el prag-

---

69 Este regresivo impuesto capitativo se distribuía de forma uniforme entre todos los adultos de dieciocho hasta sesenta y cinco años. Introducido inicialmente en Escocia el 1 de abril de 1989, se hizo efectivo en Inglaterra y el País de Gales en 1990. La *poll tax* reemplazaba al un tanto más progresista impuesto local de propiedad, la «contribución urbana», y se suponía que distribuía el coste de los servicios gubernamentales locales como las carreteras, la policía y los colegios para *todas* las personas que habitaban en el área, independientemente de su nivel de renta. Este impuesto extremadamente impopular ayudó a disminuir rápidamente el apoyo político del que Thatcher había disfrutado hasta entonces. Millones de personas se negaron a pagar. Se organizó una manifestación de protesta masiva en Londres que, en última instancia, degeneró en uno de los disturbios más violentos de las últimas décadas en el centro de Londres (véanse Horton, 1990, 176-179; Watkins, 1992, 50-74).

70 Lo que levanta más dudas acerca del éxito ideológico del thatcherismo es la abundante evidencia escrita de resistencia contra la política del Gobierno conservador por parte de los sindicatos, los pacifistas, los grupos antinucleares, empleados de los gobiernos locales, activistas anti-*poll tax,* minorías étnicas, mujeres, gays, estudiantes, etcétera. Otro punto importante que hay que tener en cuenta al analizar las cuatro victorias conservadoras sucesivas (John Major también ganó las elecciones en 1992) es la naturaleza particular del sistema electoral británico, basado en el procedimiento por el cual «el primero gana el puesto». Este sistema asigna el acta parlamentaria al candidato que consigue la mayoría de los votos en cada circunscripción, en vez de otorgar un determinado número de actas a cada partido de acuerdo con su porcentaje de votos totales, como se lleva a cabo en los sistemas de representación proporcional. Y así, en 1992, los laboristas y liberales juntos sumaron más votos que el partido conservador, pero estos votos fueron «desperdiciados» y, como consecuencia, consiguieron escasa representación (Storry y Childs, 2001, 230-231; O'Driscoll, 1995, 99).

matismo de los votantes y los cálculos económicos, más que un compromiso ideológico genuino, lo que mantuvo en el poder a los conservadores por un período tan largo. Esto fue particularmente cierto en el caso de los trabajadores manuales especializados, quienes, al encontrar trabajo en el sur y con la posibilidad de comprar sus viviendas municipales, abandonaron su lealtad de toda la vida para con el laborismo para apoyar al Partido Conservador, asegurando así las sucesivas victorias electorales de Thatcher[71] (Crewe, 1987, 25-49). La brecha abierta entre las filas del Partido Laborista es tan sólo un ejemplo de las profundas divisiones y los llamativos contrastes sociales que las políticas sociales y económicas de Thatcher fomentaron. Por un lado, como atestiguan la mayor parte de los comentaristas, el thatcherismo ayudó a crear una sociedad en la que los ricos se hacían cada vez más ricos y los pobres cada vez más pobres. En un contexto más restringido, Martin Durham (1991) y Jeffrey Weeks (1992, 292-304) plantean que los ochenta, la década durante la cual Margaret Thatcher popularizó el término «valores victorianos», marcan un renacimiento del orden, el control, la disciplina y la sumisión. Como parte de tal compromiso, la primer ministro[72] y otros eminentes conservadores dirigieron sus ataques contra «la sociedad permisiva», contribuyendo con ello, por ejemplo, a una cierta «criminalización» de la homosexualidad (especialmente en lo que respecta al sida). Por su parte, Beatrix Campbell (1987) y Jean Gardiner (1990, 188-206) reflejan cómo, con toda su condición femenina y su contundente retórica con respecto a la familia, Thatcher no protegía a las mujeres de los efectos de los severos recortes en los subsidios y los servicios de la seguridad social. La ruptura del Gobierno Thatcher con las políticas democráticas sociales de consenso irritó también a los estados periféricos de Gran Bretaña. Según expone McCrone:

---

71 El ejemplo clásico del *tory* de clase obrera en la cultura popular solía ser el personaje de Alf Garnett en la comedia popular *Till Death Do Us Part*. Votaba a los conservadores porque creía que eran patriotas y bien nacidos. Quería ser gobernado por quienes él consideraba sus mejores, no sus iguales. Incluso en las elecciones de 1987, Neil Kinnock, el líder laborista, fue castigado en los comicios por los votantes *tories* de clase obrera «por no sonar como o parecer un primer ministro» (Storry y Childs, 1997, 231).

72 Entendiendo que *la primer ministro* se refiere al cargo político, mientras que *la primera ministra* se referiría más bien a la persona que ocupa ese puesto, a lo largo del libro utilizaré la expresión *la primer ministro* para referirme al cargo que ocupó Margaret Thatcher durante una década como máximo exponente político de su partido y su Gobierno.

> El ataque a las instituciones del Estado —las industrias nacionalizadas, el sistema educativo, los gobiernos municipales, el sector público en general, incluida la Iglesia, instituciones que contenían en gran medida la identidad escocesa— se interpretaba simplemente como un ataque a «la misma Escocia» (1992, 172).

La verdad es que, a lo largo de los ochenta, el apoyo al Partido Conservador venía fundamentalmente del sur de Inglaterra, «una zona con espíritu emprendedor» por excelencia, ayudada por fondos e incentivos gubernamentales para la industria (Storry y Childs, 2001, 54). Esto último explicaría por qué, durante este período de tiempo, se hablaba a menudo de Inglaterra en términos de escisión norte-sur, división que sería cultural, económica y política: un norte industrial cada vez más decadente, en el que las poblaciones mineras y las ciudades siderúrgicas (bastiones del Partido Laborista) comenzaban a languidecer, y un sur en ebullición dominado por industrias financieras y de alta tecnología. Así, mientras el número de desahuciados crecía hasta el millón, florecía la «yuppificación» de la Inglaterra del sur, una «yuppificación» más americanizada que nunca, en el sentido de que era mucho más hedonista, obsesionada por el dinero y competitiva (Quart, 1996, 20-21).

A la luz de estos comentarios, no sólo el nacionalismo del (de los) gobierno(s) de Thatcher puede ser considerado más inglés (meridional) que británico, sino también dependiente de una versión particularmente estrecha y exclusivista de la identidad «nacional», asimismo evidente, como veíamos en el primer capítulo, en la respuesta «populista» del Gobierno con respecto a la «raza» y la inmigración. El nacionalismo inglés entendido en este sentido (inglés meridional, de clase media, heterosexual, blanco y masculino) era igualmente inconfundible en las relaciones con Europa de los gobiernos de Thatcher. Los gobiernos conservadores siempre fueron un miembro a medias de la Comunidad Europea, comprometiéndose únicamente a una desregulación «libre» del mercado europeo, pero no a una mayor unión política o económica, que se consideraban una amenaza contra la soberanía nacional. Ahora bien, Europa era precisamente el tema sobre el cual el Partido Conservador estaba fuertemente dividido. La situación estalló con las propuestas europeístas para una mayor unión política y monetaria (incluidos una moneda europea única y un banco central europeo) (Algañaraz, 1990, 16-21; Touraine, 1990, 6; Martínez Rituerto, 1990, 3; Rees-Mogg, 1990, 4; Vidal-Folch, 1992, 15;

Cornut-Gentille, 1993*a*). Tras la cumbre de Roma de octubre de 1990, en la que la señora Thatcher se opuso a los planes de integración europea, el primer ministro suplente, Geoffrey Howe, presentó la dimisión (Bevins, 1990, 1, 8), poniendo de esta forma en marcha los sucesos que iban a conducir a la propia dimisión como primer ministro de Thatcher.

La cuestión crucial, según expone John Hill (1999*a*, 15), es que la brecha entre los conservadores sobre el asunto de Europa reveló parte de la fragilidad que existía en la alianza entre el pensamiento económico liberal y las ideas nacionalistas que caracterizaron a los años de Thatcher. En el ámbito económico, el proyecto thatcheriano, que seguía las recomendaciones de Adam Smith y las políticas monetaristas de Friedman, consistía claramente en *internacionalizar* la economía para integrarla dentro de un sistema *global*. Sin embargo, en el ámbito político, el Gobierno continuó firmemente anclado en la noción «este pequeño país nuestro», de identidad y soberanía nacionales, una noción que cada vez estaba más reñida con las realidades de la globalización económica y las fuerzas culturales.

Aun cuando las políticas del Gobierno Thatcher dejaran sin tocar pocas áreas de la vida social, y aun cuando la mayoría de la población no respaldara activamente estos cambios, la verdad es que, durante los años ochenta, el thatcherismo tuvo un éxito indudable en presentarse a sí mismo como la opción política más viable. Sobre este punto, John Hill cita a Colin Leys, quien afirma que «no es preciso amar una ideología para que ésta sea hegemónica. Se necesita simplemente que no exista un rival serio» (1999*a*, 16). En este sentido, el fracaso del laborismo en las urnas fue el resultado de la incapacidad del partido para ofrecer un remedio alternativo verosímil para las dificultades económicas de Gran Bretaña. Desde nuestra perspectiva, no es sorprendente, por lo tanto, que, en un esfuerzo por mejorar sus posibilidades electorales, el laborismo se desplazara lentamente hacia la derecha, adoptando muchas prácticas políticas similares a las de los conservadores, dando marcha atrás en su hostilidad inicial a medidas como la privatización y la venta de las casas municipales. De este modo, si en 1979 los conservadores comenzaron su primer mandato partiendo del antiguo «consenso social democrático», hacia finales de los ochenta habían forjado algo similar a un nuevo «consenso» entre los partidos políticos acerca de los límites aceptables de la acción económica y política. Desde 1997, esta convergencia de las prácticas políticas se ha hecho patente con la política de la Nueva Izquierda de Tony Blair (Ramsay, 2002).

3.1.3. El cine británico y el Estado

A lo largo de sus tres mandatos como primer ministro, Thatcher no pretendió en ningún momento ser una intelectual (Young, 1993, 408), pero nadie puede negar que fue extremadamente perspicaz en rodearse y utilizar como consejeros a varios sociólogos, filósofos e historiadores de renombre, como Anthony Quinton, Kingsley Amis, A. L. Rouse, Robert Conquest o Hugh Thomas, entre otros (Young, 1993, 406-407; Friedman, 1996, 23). La guerra contra los intelectuales y los artistas se declaró cuando, al poco de tomar posesión en el cargo, Margaret Thatcher recortó ampliamente los presupuestos de la Universidad y eliminó tres mil puestos de trabajo universitarios. En 1985, un libro verde[73] del Gobierno, *Higher Education into the 1990s,* demandaba de los universitarios «servir de forma más efectiva a la economía nacional» (Young, 1993, 414). Las universidades quedaron entonces sujetas al espíritu «thatcherita» del coste-beneficio. Las universidades se vengaron de Thatcher de la única forma que podían: Oxford rechazó otorgarle un título honorario (Young, 1993, 402).

La comunidad de las artes manifestó una reacción similar al considerarse maltratada por la reducción de las ayudas estatales a las instituciones artísticas. Según explica Bryan Appleyard (1991, 306-307), cualquier tipo de subvención era contraria al nuevo ideal *tory* de independencia y autosuficiencia. Se consideraba que suprimía la disciplina de la mentalidad emprendedora en los miembros de la comunidad artística. El Gobierno insistía en que si se controlaba el dinero con mayor rigor, la colectividad de las artes, al igual que otras instituciones bajo el régimen de Thatcher, serían forzadas a autorreformarse. El tipo de disciplina que la Nueva Derecha quería ver aplicada era el siguiente: las artes deberían «espabilar» y, en vez de depender de las subvenciones gubernamentales, pelear por la financiación de las empresas como único medio de sufragar sus proyectos. Aunque tal argumento parece estar perfectamente en línea con los principios *tories* acerca de la (no) interferencia del Estado y el (libre) funcionamiento del mercado, conlleva, sin embargo, según observa Appleyard, un componente de perjuicio (1991, 310). En primer lugar, es un hecho conocido que la

---

73 A diferencia del libro blanco, que es un informe oficial de una política gubernamental ya aplicada, el libro o ponencia verde (según el color de la cubierta) es una ponencia de obligado cumplimiento que establece proposiciones concretas del Gobierno (Room, 1994, 152 y 411).

colectividad de las artes, así como los propios artistas (particularmente en el teatro), han sido siempre, en términos generales, de izquierdas (en muchos casos, como, por ejemplo, en las comedias de David Elgar o Edward Bond, casi el *único* papel del teatro ha sido hacer progresar la causa de la revolución socialista). Financiar tales opiniones con dinero público era claramente un anatema para el Gobierno de Thatcher. Por otra parte, el hecho de que el Gobierno *no* financiara tales opiniones era interpretado por la vieja izquierda como censura y represión (Lambley, 1992, 34-47). Del mismo modo, para la izquierda, la financiación privada y el mecenazgo comercial tendían a *neutralizar* las aspiraciones radicales del arte.[74]

Thatcher nunca mostró un interés particular por el arte. En consecuencia, como hace patente el único libro blanco sobre el cine aparecido en los años ochenta, *Film Policy* (1984) (Hill, 1992, 17), trató a las artes, y, dentro de ellas, al negocio del cine como a cualquier otro negocio.[75] La Films Act de 1985, desarrollada después de este libro blanco, aplicaba claramente los principios del mercado a la industria del cine. Por ley se abolió la tasa Eady de 1947 (una norma que había distribuido un porcentaje de los ingresos de taquilla entre las películas realizadas en Gran Bretaña) sin

---

74 Muchos artistas y otros profesionales del cine y el teatro, así como académicos, consideraban que una de las consecuencias más graves para las artes del clima económico creado por el thatcherismo era que los mecenas privados o comerciales no tenían interés en financiar ideas nuevas o un arte genuinamente «político». Lo único que les interesaba eran inversiones ventajosas. De ahí la importancia dada, no al arte como tal, sino a la comercialización y el rendimiento económico del arte como producto cultural. De ahí también, según denuncia John McGrath (en Fitzsimmons, 1989, 116), deriva el hecho de que la actividad cultural en Gran Bretaña se iba reduciendo a lo largo de los años ochenta a «la supervivencia de los más adaptados, definiéndose adaptados como aquellas compañías que atraían a Rothman's». Ideológica y políticamente, por lo tanto, se podría decir que el thatcherismo funcionaba de forma excelente, no sólo forzando a las compañías artísticas a producir proyectos comercializables sino también (y esto de forma no tan evidente) en términos de asegurar que fuera cada vez más difícil para los directores, productores y compañías de izquierdas comunicar las ideas *colectivo/socialistas*. Bajo la idea thatcheriana cargada de individualismo sin restricciones, no es una coincidencia que las compañías «de éxito» (aquellas que conseguían las subvenciones) fueran precisamente aquellas que *evitaban* implicarse directamente en temas políticos, favoreciendo en su lugar la exploración del estilo, las adaptaciones de obras literarias, comedias, novelas o películas basadas en épocas, figuras o sucesos históricos.

75 Aunque notable por su grado de hostilidad contra el apoyo estatal al cine, el documento se ajusta, sin embargo, a una tradición ya establecida de política y legislación sobre el cine que, según han argumentado Margaret Dickinson y Sarah Street, había sido diseñada dentro del andamiaje de la política comercial. Véase *Cinema and the State: The Film Industry and the British Government 1927-84* (1985).

establecer ninguna habilitación que reemplazara esta pérdida de ingresos. La ley de 1985 abolió asimismo una reducción de impuestos del 25 % a la inversión en la producción de películas y privatizó la National Film Finance Corporation (NFFC), eliminando de esta forma la única participación directa del Gobierno en el campo del cine comercial (Quart, 1996, 23-24).

El rechazo del Gobierno Thatcher a las ayudas a la producción de películas británicas acentuó los problemas a largo plazo de una industria históricamente en decadencia (ver capítulo segundo) cuya audiencia llevaba décadas disminuyendo pausadamente. A raíz de la política gubernamental, la industria cinematográfica británica, durante la década de los ochenta, estuvo más expuesta que nunca a la dominación por parte de Hollywood. Esta colonización se apreciaba tanto en el número de películas estadounidenses que se exhibían en el cine y la televisión[76] como en el número de directores británicos de prestigio (Leonard Quart cita como ejemplos a Man Parker, Ridley Scott, Stephen Frears) que se marcharon a Hollywood para trabajar en una industria estable y bien financiada y desarrollar así una carrera más lucrativa (1996, 24).

El cine en Gran Bretaña hizo también frente a la competencia de la televisión y a la creciente rivalidad por parte del vídeo. En contraste con la industria cinematográfica, la televisión, como servicio público, siguió siendo un negocio fuertemente subvencionado. Pero John Caughie da cuenta (1992, 195-198) de que, si la dependencia del dinero público siempre ha afectado el tipo de programación en las cadenas de la BBC (sujetas a nociones de información, educación y seriedad cultural), de forma indirecta también activó las realizaciones más emprendedoras o aventuradas de los canales comerciales. A pesar de los anuncios publicitarios y sus concursos, la televisión comercial intentó demostrar que también era seria culturalmente, con resultados espectaculares como las series *La joya de la Corona* o *Retorno a Brideshead* (ambas producidas por Granada TV).[77] No

---

76 Según Leonard Quart (1996, 24), dos cadenas distribuidoras de gran envergadura, Rank y EMI, y dos más pequeñas, Cannon-Classic y el Star Group, monopolizaban la distribución nacional de películas. Estas cadenas exhibían fundamentalmente películas de Hollywood, haciendo difícil que películas británicas independientes y estilísticamente experimentales se exhibieran a escala nacional.

77 Thomas Elsaesser (1996, 53) muestra el entusiasta interés que pusieron en el cine la televisión pública y la comercial al listar una serie de programas de diferentes canales: *Film,* de Barry Norman, en la BBC1, un popular programa de *trailers;* los retrospectivos

obstante, el hecho era que, en los años ochenta, la televisión, como servicio público, se llevaba gran parte de la audiencia. De aquí la creciente interdependencia del cine y la televisión durante la década. Como declaró en su día David Puttnam, uno de los muchos directores (como Ken Loach, Michael Apted y Stephen Frears, entre otros) que decidió trabajar para televisión: «Hago películas para que la gente las vea. Si tengo que comunicar un mensaje, lo comunicaré en cualquiera de las formas que la audiencia prefiera. En Gran Bretaña, la audiencia ha expresado que prefiere ver mi trabajo en televisión» (Caughie, 1992, 202). Precisamente en este sentido el canal de televisión Channel Four fue, como apuntamos en el capítulo anterior, tan importante para el desarrollo del cine a lo largo de los años ochenta. Subvencionó la producción y encargó películas a productores independientes. Así, filmes como *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract,* 1982), *The Ploughmans' Lunch* (1983), *Otra época, otro lugar* (*Another Time, Another Place,* 1983) y *Mi hermosa lavandería* recibieron la mayoría de sus fondos de Channel Four, que destinó la parte más importante de su presupuesto para obras dramáticas en la producción de largometrajes. Esta política ayudó a establecer un estado general de ánimo que incitaba a asumir riesgos económicos y a experimentar con prácticas comerciales inéditas y más innovadoras.

3.1.4. La identidad como material de consumo

A la luz de estas consideraciones, podría parecer que la principal contribución de Thatcher a la industria del cine británico fue el clima «empresarial» que creó. La alianza de cine y televisión hizo que se realizaran más películas británicas durante los ochenta que en cualquier otro momento desde el año 1950 (Elsaesser, 1996, 53). ¡Hasta tal punto fue así que se podría comenzar a hablar de una «nueva cultura del cine británico», sin tener que invocar la famosa ocurrencia de Francois Truffaut de que *británico* y *cine* eran términos contradictorios! Esto no quiere decir, sin embargo, que la unión de las fuerzas de la televisión y el cine independiente aportara una situación estable a cada medio. Más bien, el cine y la televi-

---

Film club y *Moviedrome* también en la BBC, *The South Bank shows,* dedicado a los directores y productores; o *The media show;* en Channel Four; así como las coproducciones/cofinanciaciones producidas por televisión, como *Screen Two* de la BBC, o las series *Film on Four,* del Channel Four (con la ayuda del British Film Institute [BFI] Production

sión eran igualmente vulnerables a las presiones económicas, políticas e ideológicas del Gobierno contra los subsidios estatales a los servicios y las instituciones, y a las presiones contra las culturas nacionales originadas por el poder creciente del mercado internacional. En otras palabras, la única protección adecuada contra las presiones tanto internas como externas parecía ser la colaboración. Como resultado de esta «asociación» empresarial, comenta John Caughie (1992, 203), muchas de las películas producidas durante este período fueron «decididamente, al menos sentimentalmente, británicas; con algo del estilo de una simple comedia de la televisión, pero con el añadido de la sofisticación visual derivada de los valores de la producción de películas». Los *quality films* así producidos son considerados por Caughie como el primer paso hacia la «internalización de un cine y un sistema de televisión nacionales». Y a la vez, la comercialización y exportación de un cine específicamente británico sirvieron para reforzar y revitalizar las nociones de cultura nacional. El problema de esta formulación, sin embargo, es que se olvida totalmente del influyente papel que desempeñó Hollywood dentro de la cultura cinematográfica británica. Como indica Nowell-Smith, «la historia oculta del cine en la cultura británica, y en la cultura popular en particular, ha sido la historia de amor de las películas populares americanas con el público británico» (en Higson, 1997, 21). En su opinión, el impacto de la cultura popular estadounidense, incluido el cine, sobre Gran Bretaña ha sido «positiva» al habilitar un repertorio de estilos y recursos culturales que, de formas diferentes, han reducido la hegemonía cultural de las élites británicas tradicionales. A la luz de estas consideraciones, no debe sorprender que los razonamientos centrados en los aspectos positivos de las películas estadounidenses dentro del contexto británico se vinculen a menudo con un cierto desprecio por las características convencionales de las películas británicas. Charles Barr (1992, 23), por ejemplo, advierte que, comparadas con sus equivalentes estadounidenses, las películas británicas causan una impresión restrictiva y agobiante supeditada a los modelos y los valores de las clases medias y altas. Por su parte, Justine Ashby y Andrew Higson, en su análisis de una película reciente, *Notting Hill* (1999), sostienen que el cine británico está aquejado todavía de un pronunciado complejo de inferioridad; «aspira al glamour de Hollywood, pero se deleita en su propia realidad doméstica rutinaria y poco satisfecha» (2000*a*, 16). Ciertamente sería el caso del *quality film* británico, que con su constante preocupación con las adaptacio-

nes literarias, el pasado y la vida y amores de las clases altas, ha dependido a menudo de y ha suscitado unas nociones un tanto restrictivas de la nacionalidad británica. Sin embargo, el punto débil de esta concepción del cine británico sería que no hace justicia al resto de formas y representaciones que también han sido un aspecto notable en la producción de películas británicas de los años ochenta. Basándome en un artículo de Andrew Higson (1989), pienso que los parámetros de un cine nacional deben obtenerse de «las condiciones bajo las cuales [las audiencias] dan sentido [...] a las películas que ven». Dado el clima económico, ideológico y político creado por los conservadores a lo largo de los años ochenta, parece razonable entender las películas británicas de la década como menos dependientes de los conceptos homogeneizadores de la identidad nacional que como verdaderas situaciones de contestación y desafío, que daban voz y forma a *versiones* diferentes de la identidad nacional.

Durante la era Thatcher, millones de ciudadanos británicos vivían malos momentos. Como hemos delineado, su Gobierno causó polarizaciones que no se habían visto desde los años posteriores a la primera guerra mundial, en especial con la rotura del consenso social, que había mantenido un discurso común a lo ancho del espectro político sobre lo que era de importancia para el interés nacional. La principal consecuencia del enfoque dogmático del Gobierno sería que, con Thatcher, se cuestionaron hasta los mismos términos mediante los cuales se podía expresar la oposición, una cuestión de cierta importancia si consideramos los diversos esquemas políticos que surgieron durante la década: desde la postura de confrontación de Arthur Scargill durante la huelga de los mineros de 1984-1985 (Biddis, 1987, 10-11) hasta el concepto de que la libertad era más importante que la igualdad del socialdemócrata David Owen (Hall y Martin, 1990, 319), o la encendida defensa por parte de Michael Heseltine de los intereses de la Comunidad Europea en el Asunto Westland (Riddell, 1991, 105-106; Hennessy, 1987, 66-67), por citar unos pocos ejemplos.

En el caso particular del cine, parece que los diferentes estilos cinematográficos generados a lo largo de los años ochenta también rompieron de forma clara la antigua dinámica de consenso. Visto así, la principal contribución de Thatcher ya no sería tanto el clima empresarial que creó como los temas que su política de confrontación proporcionaron a los directores británicos, así como la cultura de competitividad que ayudó a instaurar. En otras palabras, el espíritu que creó se convirtió en el tema

implícito o explícito de la mayoría de las mejores películas de la época: desde la película descarnada y de estilo documental de Ken Loach sobre los apuros del día a día de la gente «corriente» de clase obrera en *Riff-Raff* (1990) a la estilizada alegoría de Peter Greenaway acerca de la codicia y vulgaridad «thatcheritas» en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover,* 1990). En pocas palabras, gran número de películas británicas dieron respuestas al thatcherismo al preguntarse qué quería decir ser británico, o inglés, o escocés, o irlandés, o galés, o ser del norte o del sur, o, incluso, ser un inmigrante de primera, segunda o tercera generación. Polarizaciones similares en torno a la clase, el género o la raza, la nacionalidad y la lengua hicieron de los años ochenta un período de grandes cambios sociales y apoyan la opinión de que las tensiones sociales violentas son a menudo el mejor terreno de cultivo para que florezca un arte cinematográfico fuerte, contestatario y discrepante.



Carros de fuego.



Carros de fuego: El aristócrata lord Lindsay (Nigel Havers) entrenando con copas de champán en las vallas.



Carros de fuego: Harold Abrahams (Ben Cross) gana la carrera de 100 m.



Carros de fuego: Eric Liddell (Ian Charleson) gana la carrera de 400 m.



Howards End: Helena Bontham Carter.



Howards End: Emma Thompson.



Pasaje a la India: Adela Quested (Judy Davis) con la señora Moore (Peggy Ashcroft) a su llegada a la India.



Pasaje a la India



Pasaje a la India: De camino a las grutas de Malabar.



Mi hermosa lavandería: Rachel (Shirley An Field) y Nasser (Saced Jaffrey).



Mi hermosa lavandería: Omar (Gordon Warnecke) y Johnny (Daniel Day-Lewis).



El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante: Albert Spica (Michael Gambon). Boarst (Richard Bohringer), Georgina (Helen Mirren), Michael (Alan Howard).



Grandes ambiciones: Cyril (Philip Davis), su novia Shirley (Ruth Seen) y la señora Bender (Edna Doré) observando Londres desde la terraza.



Grandes ambiciones: Laetitia y Rupert Booth-Braine (Leslye Manville y David Lamber), Valery y Martin Burke (Heather Tobias y Philip Jackson) y Cyril y Martin (Philip Davis y Ruth Seen).



Un tipo genial: Mac MacIntyre (Peter Riegert) esperando para hablar por teléfono.



Un tipo genial: Felix Harper (Burt Lancaster), Mac MacIntyre (Meter Riegert) y Danny Olsen (Meter Capaldi) observando las estrellas.



Un tipo genial: Vista de Ferness.



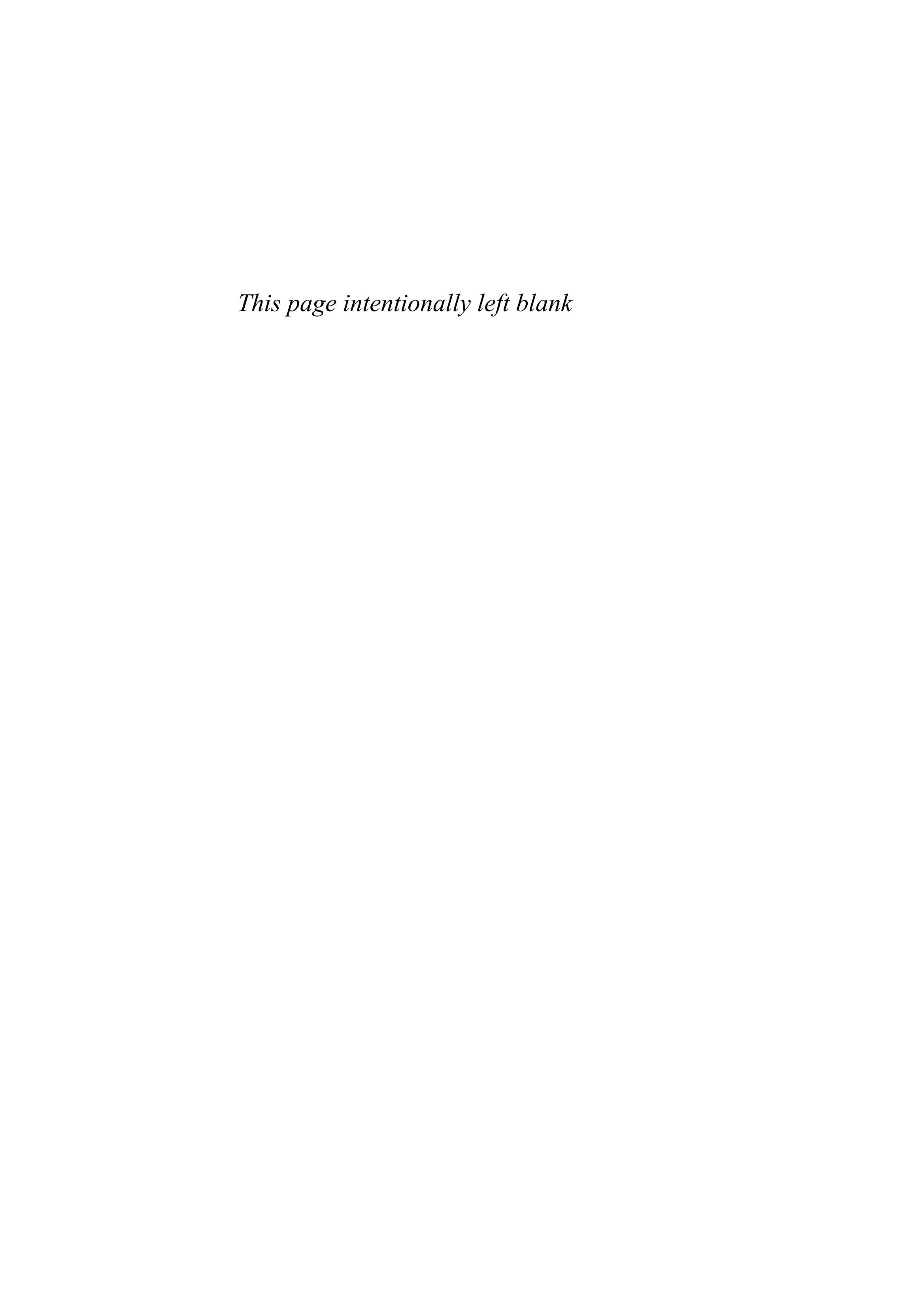
Agenda oculta: Ingrid Jessner (Frances McDormand) y Kerrigan (Brian Cox) en un local del IRA.



Agenda oculta: Ingrid Jessner (Frances McDomand) y su esposo Paul Sullivan (Brad Dourif) presidiendo la comisión de investigación.

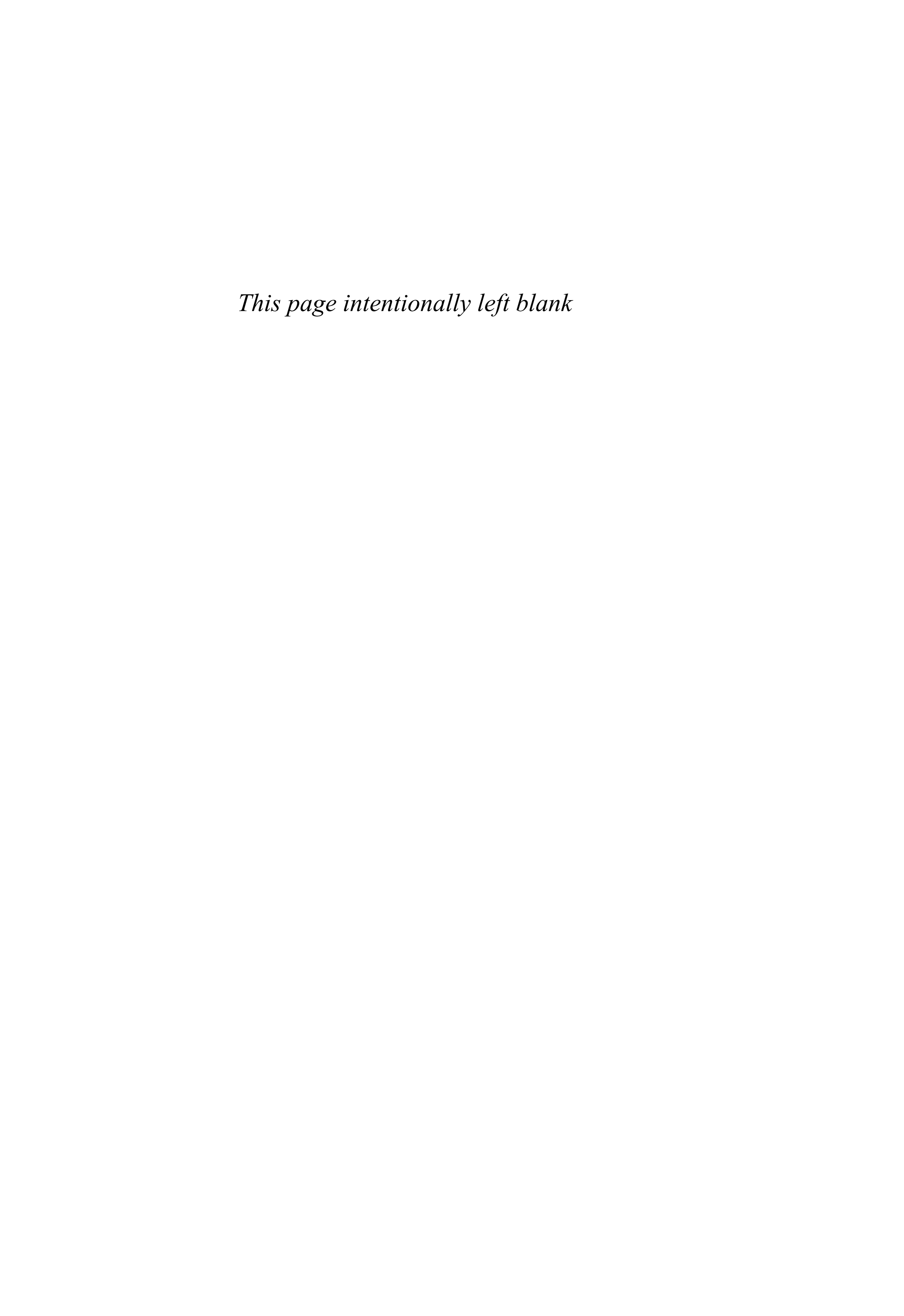


Agenda oculta: Kerrigan (Brian Cox) vuelve a Inglaterra.



This page intentionally left blank

Segunda parte
EL CINE BRITÁNICO EN LOS AÑOS OCHENTA



This page intentionally left blank

CAPÍTULO 4

4.1. El pasado de la nación: retratos de la cultura británica

A pesar del desacuerdo existente con respecto al impacto real del thatcherismo, prácticamente todos los críticos, desde Stuart Hall y Dennis Kavanagh hasta Hugo Young, están de acuerdo en que por mucho que Margaret Thatcher defendiera valores tales como la iniciativa individual, las virtudes morales y los deberes públicos, el efecto de las políticas internas llevadas a cabo durante sus mandatos como primer ministro fue el de acentuar más que mitigar el desempleo, la pobreza y la inseguridad.

Irónicamente, este contexto de pobreza y desigualdad constituyó la base del «renacimiento» de la cinematografía británica durante los años ochenta. Como ya se ha mencionado, el resurgimiento del cine británico comenzó con la película de Hugh Hudson *Carros de fuego,* ganadora de varios Óscar. Esta película anticipaba lo que en breve iba a convertirse en el ciclo dominante de la época: las películas históricas de calidad, que a menudo se conocen como *heritage films.*[78] Significativamente, el principal

---

78 El término *heritage films* es imposible de traducir al español de forma adecuada. Mantendré, por lo tanto, la expresión inglesa y en secciones posteriores explicaré las características de este tipo particular de cine. Por el momento baste saber que el término *heritage* invoca de forma invariable la importancia histórica de ciertas características de una sociedad determinada que perduran en la actualidad, como por ejemplo algunas costumbres, tradiciones, edificios o máquinas del pasado. Con respecto al cine, quizá la explicación más amplia y más clara sea la propuesta por Claire Monk. Esta autora describe el conjunto de películas que voy a analizar a lo largo de este capítulo como «ficciones británicas para la pantalla situadas en el pasado» (2002, 177). Dicho esto, es interesante señalar que, para buena parte de la crítica cinematográfica, *heritage cinema* (lo que el americano Martin

«atractivo comercial» de estas películas era su ostensible rechazo del presente, ofreciendo en su lugar diferentes versiones del pasado del país.

Según Frank Krutnik (2000, 17-19), *heritage cinema* era la tradición dominante en la Francia de posguerra cuando el país intentaba reponerse de las calamidades sufridas. En su opinión, lo que llama *quality cinema* de la época imitaba descaradamente las prácticas hollywoodienses, «presupuestos elevados, producciones grandiosas y actores famosos», y usaba deliberadamente el pasado para fomentar una visión favorable de Francia. Precisamente contra esta corriente regresiva y conservadora (lo que denomina Krutnik «el nacionalismo nostálgico de las películas de calidad») críticos y cineastas que escribían en la revista *Cahiers du Cinéma,* como Francois Truffaut o Claude Chabrol, defendieron un cine de autor más creativo y más implicado en las circunstancias reales de la posguerra. Mucho más tarde, Charles Barr comenta en su artículo «Amnesia and Schizophrenia» (1992, 12) que la tradición de los *heritage films* tiende a (re)aparecer precisamente en aquellos momentos históricos en los que tiene un papel cultural y económico válido que desempeñar. Aun cuando el comentario de Barr tuviera lugar en el contexto de una discusión sobre un determinado período cinematográfico y político cultural de la historia británica, los críticos veían en el espíritu cultural y político del thatcherismo un terreno igualmente propicio para estas seductoras evocaciones del pasado tan típicas del *heritage cinema.*

Esta necesidad de conexiones con el pasado durante los años ochenta se presta a dos interpretaciones diferentes: por un lado, una de las principales plataformas ideológicas del thatcherismo fue su deseo de retorno a los «valores victorianos», o, más bien, su regreso a una época histórica anterior de grandeza y excelencia nacionales (Durham, 1991, 2; Kavanagh y Seldon, 239; 332). En otras palabras, en estos años ochenta tan combativos y fragmentados, la inseguridad económica y la incertidumbre social

---

Hipsky denomina cine «anglófilo» [1994, 98-101]) es una etiqueta más o menos peyorativa. Mientras algunos críticos como Charles Barr (1992, 1-30) o Andrew Higson contemplan estas películas desde una perspectiva más neutra, es decir, simplemente como un tipo particular de la cinematografía contemporánea, típico de Gran Bretaña, pero corriente también en Europa, y hasta cierto punto en EE. UU., con sus propias variantes, como *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence,* 1993) o *Mujercitas* (*Little Women,* 1995), otros como Patrick Wright (1985), Robert Hewison (1987) o Tana Wollen (2001, 178-93) las observan de forma despectiva, como reflejos del conservadurismo británico de derechas.

provocaron una nostalgia por el prestigio internacional y la cohesión y armonía interior (imaginaria) de épocas pasadas. Por ello es poco sorprendente que tantas obras de la literatura clásica, comedias de costumbres y dramas históricos[79] fueran adaptados para la pantalla en este preciso momento histórico. Por otro lado, la evidente tendencia de los *heritage films* a convertir el pasado en «un escaparate de los encantos del período» (Samuel, 1999, 423) se podría interpretar también como una invitación a los espectadores para escapar o huir de los problemas del día a día.[80] Después de todo, según el comentario despectivo de un crítico estadounidense, «no debe sorprender que un país que ha perdido su riqueza y su poder político, un país agitado por la inseguridad y devastado por las huelgas, tenga que agarrarse a su pasado para buscar refugio» (en Wollen, 2001, 181). En cualquier caso, constituyan «una visión conservadora del pasado nacional» (Higson, 1996, 233) o una vía de escape mediática del caótico presente, la verdad es que, según comenta Claire Monk (2002, 176-177), las ficciones cinematográficas y televisivas situadas en el pasado forman «una rama consolidada, popular y claramente exportable de la cultura británica de la imagen en movimiento» durante los años ochenta (y los noventa). Para esta autora, en el contexto de la subordinación del cine británico a Hollywood, las series y los dramas televisivos «llegaron a ser considerados por muchos, dentro del inevitable mercado globalizado de la

---

79 En «The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate», Sheldon Hall da una lista de los tipos de películas que podrían entrar dentro de la categoría *heritage* (2002, 192). En su opinión, habría que incluir las siguientes: 1) adaptaciones de obras clásicas de la literatura, como *Regreso a Howards End* (*Howard's End,* 1991), de Forster, o *Little Dorrit* (1987), de Dickens; 2) comedias de costumbres adaptadas de obras de literatura o de teatro modernas o escritas directamente para la pantalla, situadas fundamentalmente en las épocas victoriana, eduardiana o de entreguerras, tales como *Carros de fuego, Otro país* (*Another Country,* 1984), *Un mes en el campo* (*A Month in the Country,* 1984), *El especulador* (*The Fool,* 1990) o *Un tiempo pasado* (*Fools of Fortune,* 1990); 3) películas ubicadas en la India colonial, especialmente *Gandhi, Oriente y Occidente* (*Heat and Dust,* 1984) y *Pasaje a la India,* 4) dramas históricos, reconstrucciones y representaciones de sucesos reales y de figuras de la historia documentada, más que invenciones de ficción pura, como *Gandhi* o *Lady Jane* (1985); y 5) adaptaciones «de época» de Shakespeare, de las que el ejemplo principal sería *Enrique V* (*Henry V,* 1989) de Kenneth Branagh.

80 Mientras que Lester Friedman (1993, XV) sostiene que los *heritage films* producidos durante la década de Thatcher rechazaban de forma directa o indirecta, implícita o explícita, la severa política social del Gobierno conservador y la obstinada insistencia en la economía de mercado, Andrew Higson (1996, 232-48) hace hincapié en la ambivalencia inherente del género.

imagen, como específicamente británicos, como particularmente característicos del cine y la televisión británicos».[81] A la luz de este comentario, una importante noción que hay que tener presente sería el papel desempeñado por estas cuidadas «representaciones de la identidad nacional» (Higson, 1998*a*, 359) en la promoción de la idea de la nación (interna e internacionalmente) como destino turístico, para beneficio de la industria turística y de servicios. Esto último plantea el dilema de hasta qué punto estas películas se ajustan a la gestión oficial del patrimonio nacional en los años ochenta.

Como he expuesto en el capítulo anterior, lo que yacía en el núcleo de la mayoría de las reformas introducidas durante este período era la convicción thatcheriana de que la dependencia generalizada del Estado debilitaba la economía. Los *tories* repudiaban, por lo tanto, las políticas intervencionistas previas (tanto en las artes como en la industria), y en su lugar estimulaban una virulenta ideología de mercado libre basada en la iniciativa personal, el espíritu emprendedor y la competitividad. Una de las consecuencias más inmediatas de la reestructuración general llevada a cabo por Thatcher de la economía británica fue un declive general de los productos industriales y un crecimiento simultáneo del sector servicios. En este sentido, el patrimonio se reveló como una importante actividad económica y una parte significativa de la nueva «empresa» cultural. Según John Hill (1999*a*, 73) ésta es, en parte, la razón por la que los ochenta estuvieron marcados por un aumento significativo del interés por el pasado y por el patrimonio. Por lo tanto, si se consideran las políticas adoptadas en el sec-

---

81 De nuevo, debo insistir en que la *britishness* de tales películas ni es ni ha sido nunca una cuestión sencilla. Como vimos en el capítulo segundo, históricamente, la misma situación contradictoria ha prevalecido a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa. Aunque el anhelo de una reafirmación cultural y el sueño de un cine «nacional» británico garantizaban que las adaptaciones literarias, las comedias de costumbres y las películas históricas reflejaran una identidad «nacional», la verdad es que, en muchos casos, se realizaron *heritage films* de éxito por artistas no británicos y con dinero no británico. En realidad, se trata típicamente de productos con financiación internacional, realizados por emigrantes o coproducciones. En este extremo, los *heritage films* no son muy distintos de ciclos anteriores, como las producciones de los años treinta y cuarenta del húngaro Alexander Korda; las influencias extranjeras en el trabajo de los estudios Gainsborough en los años cuarenta (véase Cook, 1996, 51-66); las décadas de los dramas de costumbres de la BBC-TV en colaboración con el servicio público de la televisión estadounidense; y las adaptaciones literarias de estilo marcadamente internacional de las producciones Merchant-Ivory anteriores a la consolidación del *heritage film*.

tor servicios (en el turismo y la industria del patrimonio) como parte de la reestructuración de la economía británica (Hill, 1999*a*, 74; Corner y Harvey, 1991, 72-75), uno de los rasgos característicos de los *heritage films* sería el constituido por sus conexiones con los proyectos del patrimonio nacional promocionados por el National Trust durante la década. En el ámbito económico, es evidente que el éxito en la promoción y exportación de la «identidad nacional» no sólo ayudó a desarrollar la industria del cine, sino que también fomentó la inversión (a menudo extranjera), generó unos ingresos significativos de exportación y ayudó a mantener el pleno empleo de la población activa del país (Higson, 2000, 69). En este sentido, se podría decir que tanto la intención como el efecto de los *heritage films* de los ochenta fueron elocuentes expresiones de los valores thatcherianos.

Dicho esto, la cuestión que nos ocupa sería si el *heritage cinema* es simplemente un término descriptivo útil para referirse a un grupo amplio e impreciso de películas o si tiene las características de un *género,*[82] por muy variado que pueda ser este conjunto de películas. Es sorprendente, sin embargo, que, aunque la bibliografía sobre los géneros en el cine sea amplia, la mayoría de los artículos se centren de forma casi unánime en el cine de Hollywood. Desde un punto de vista crítico, se podría interpretar que ello sería otra faceta del dominio de Hollywood, un dominio que explica en parte el comentario de Steve Neale de que el género no debería ser considerado un fenómeno de Hollywood en exclusiva y que «necesitaríamos salir de los Estados Unidos» (1995, 159).

Antes de abordar el análisis concreto de las películas, propongo establecer los elementos, las características o los conceptos generales que nos podrían permitir interpretar si estas películas forman una categoría propia en sí mismas.

Con respecto al tema de los géneros, Tom Ryall distingue tres niveles de crítica (1998, 329):

1. S*istemas genéricos* en general (este punto de vista resalta los elementos comunes observados en los diferentes géneros, los amplios princi-

---

82 Sobre este punto, es interesante apreciar que en su estudio crítico sobre los géneros británicos (1991), Marcia Landy incluye un capítulo sobre las películas históricas y menciona las películas sobre el Imperio, pero no hace referencia a los *heritage films* como género.

pios compartidos por, digamos, los *westerns,* las películas de terror, las películas de gánsteres, los musicales, etcétera).

2. *Géneros individuales* (el estudio de las características y los aspectos particulares de un género, su lógica interna y sus convencionalismos), que será lo que intentaremos desarrollar a lo largo de esta sección.

3. *Películas individuales* (el análisis de películas individuales en relación con el género o los géneros). En este caso, el objetivo es apreciar si, cómo o por qué una película concreta puede ser encuadrada dentro de un género determinado.

En primer lugar, es importante tener presente que, por lo general, los tres enfoques están necesariamente interrelacionados. Si los analizamos, los dos primeros (sistemas genéricos y géneros individuales) no pueden ni siquiera existir en ausencia de las películas individuales. En otras palabras, las únicas entidades «tangibles» con las que contamos son las películas o los cines. Como razona Tom Ryall (1998, 329), los sistemas genéricos y los géneros individuales no son más que abstracciones basadas, en gran medida, en las propias películas. Teniendo esto presente, el primer paso para la formación de un determinado género sería la observación directa de unas películas concretas. Un género, como abstracción, llegará a ser tal como resultado de algún tipo de proceso general (inconsciente o consciente) por el que determinadas películas se asocian mentalmente con otras mediante un sistema de elementos y expectativas compartidas, habiendo sido todas ellas internalizadas por la audiencia tras haber visto varias películas similares. Por este motivo, el nacimiento de un género particular será el resultado o la consecuencia de un acuerdo (tácito) tanto por parte de la audiencia como de los cineastas: los cineastas buscan rentabilidad en la repetición y las audiencias buscan placer con la anticipación y la expectación de los elementos coincidentes que aparecen en las diferentes películas. Podríamos decir a este respecto que los géneros cinematográficos pueden conceptualizarse en gran medida de la misma manera que los géneros literarios (Sobchack, 1995, 102).[83] En otras palabras, el placer que

83 Cada género literario (incluso en la antigua Grecia) siempre ha tenido su propio conjunto de características que pueden ser fácilmente reconocidas por los lectores. En otras palabras, cada género tiene su propio conjunto de expectativas compartidas por el público en general. Los eventuales lectores dan por hechos estos elementos básicos, y un proceso similar ocurre en el caso de los géneros cinematográficos (véase Calweti, 1995, 227-245).

proporciona una novela o una película suele estar ligado a un conjunto de convenciones o a una fórmula genérica y a la fidelidad de la obra con dicha fórmula. Con respecto a esto, Steve Neale afirma que «los géneros institucionalizan, garantizan la coherencia mediante la institucionalización de convenciones, es decir, conjuntos de expectativas con respecto al proceso y el final narrativos que pueden estar sujetos a variaciones, pero que nunca son sobrepasados ni transgredidos» (1992, 28).[84]

Sin embargo, Steve Neale (1995, 170) nos advierte que, aunque los géneros *parezcan* ser invariablemente estáticos, nunca lo son. Más bien, según expone, parecen persistir a lo largo del tiempo sus características más amplias y sobresalientes.[85] La industria del cine da publicidad generalmente a estos elementos, aquellos que las expectativas y anticipaciones

---

84 Virginia Luzón, en su interesantísimo análisis sobre las obras de suspense psicológico, considera al *western* como un ejemplo típico de uniformidad normativa del género (2000, 10). Explica cómo, cuando vemos un *western,* los personajes que se nos presentan son invariablemente «el buen héroe solitario y el villano, a menudo vestido de negro [...], algunos fieros nativos americanos, sedientos de sangre, una intrépida chica de *saloon,* y probablemente una chica rubia del este en apuros». Todos estos personajes se desenvuelven en un paraje familiar americano del Oeste. Aun cuando se pueden introducir pequeñas variaciones en el argumento, el espectador sabe de forma inconsciente que al final el bien se impondrá sobre el mal, aunque, como sucede normalmente, «el acusado individualismo del héroe impide cualquier lazo permanente entre él mismo y la heroína. Como resultado, a menudo permanecen separados».

85 Todas y cada una de las películas, en su necesidad de proporcionar a los espectadores un cierto grado de originalidad y diferencia, transgreden normalmente, de una u otra forma, ciertas reglas y normas de la categoría genérica a la que pertenecen. De este modo, según afirma Neale (1995, 170), «los elementos y convenciones de un género están siempre activos más que siendo simplemente repetidos». Dado que cada época «cuenta con su propio sistema de géneros», Neale deduce que los géneros son invariablemente «temporales», es decir, su mutabilidad inherente hace que sean históricamente específicos. De aquí su crítica tanto al «enfoque ritual» como al «enfoque ideológico» por ser limitados e inadecuados para el análisis de la naturaleza peculiar de las películas. Según expone (1995, 178), el enfoque ritual analiza las películas como «relatos que la audiencia ha encasillado mediante su respuesta colectiva». En su opinión, este enfoque tiende a ignorar el papel de los determinantes y decisiones institucionales y a pasar por alto a la industria y al ámbito de producción. El enfoque ideológico, por el contrario, pone toda su atención en la naturaleza capitalista de la industria del cine y en la contemplación de las películas como mercancías. En otras palabras, las películas son consideradas como vehículo de las ideologías «capitalistas» («dominantes») o únicamente reflejan las condiciones existenciales sociales y económicas. Neale, por el contrario, es partidario de un enfoque mucho más histórico y cultural para comprender la «evolución» (el crecimiento, florecimiento y decadencia) de los géneros y ciclos cinematográficos.

de la audiencia solicitan y aquellos con los que se entusiasman. La audiencia, familiarizada con las primeras películas de la categoría, conoce generalmente las «reglas del juego», esto es, los aspectos repetitivos, estereotipados y convencionales del género.

4.1.1. Las adaptaciones literarias

En este sentido, la primera «convención» que se identifica con el *heritage cinema* sería la reconstrucción o la representación de obras literarias y teatrales que suelen ser reconocidas como clásicos dentro de los cánones aceptados; por ejemplo, *Little Dorrit* (1987), de Dickens, y las ya mencionadas adaptaciones de E. M. Forster, como *Pasaje a la India* (1984) o *Una habitación con vistas* (1987). El mero hecho de que sean adaptaciones de obras literarias famosas les confiere automáticamente un importante atractivo comercial. Por una parte, el público se siente atraído por el prestigio de cada novela u obra de teatro concretas, así como por el interés de su cuidada construcción narrativa.[86] Por otra, de manera más general, el espectador se siente partícipe de una tradición cultural y de un sentido de nación. Sobre este punto, Andrew Higson advierte (1997, 27) que una de las claves que dan validez a los *heritage films* es la «autenticidad», entendida como una *versión* de la tradición documental realista, dado que lo que se representa en este caso es «una realidad preexistente, más que una realidad contemporánea».

4.1.2. Los actores

El reparto de los personajes es otra característica particularmente evidente de los *heritage films.* Parece que, a menudo, los mismos actores representan papeles similares y personajes de una determinada clase en una serie de películas diferentes, obteniendo de esta forma cada nueva película una importante carga de significación de todos los otros *heritage films,* dramas de costumbres o adaptaciones literarias. En realidad, según expone Andrew Higson (1996, 115), estas películas recurren a dos grupos de actores: por un lado, actores de renombre que se especializan en determinados caracteres, como Denholm Elliot *(Una habitación con vistas),* Judi

---

86 Jeffrey Richards (1997, 328), por ejemplo, menciona cómo, entre 1834 y 1984, se han localizado no menos de tres mil adaptaciones dramáticas de las obras de Dickens.

Dench (*Una habitación con vistas, Un puñado de polvo* [*A Handful of Dust,* 1988]), Maggie Smith *(Una habitación con vistas),* Simon Callow (*Una habitación con vistas, Maurice,* 1987), y que encarnan toda la calidad y las connotaciones de la tradición teatral británica; por otro, diversos actores más jóvenes que, literalmente, se han formado a sí mismos y se han creado un nombre gracias a sus actuaciones en los *heritage films.* Éste sería el caso de, por ejemplo, Helena Bonham Carter (*Una habitación con vistas, Maurice, Regreso a Howards End, Donde los ángeles no se aventuran* [*Where Angels Fear to Tread,* 1991]), Nigel Havers *(Carros de fuego, Pasaje a la India),* Rupert Graves *(Una habitación con vistas, Maurice, Donde los ángeles no se aventuran, Un puñado de polvo),* James Wilby *(Maurice, Un puñado de polvo)* y Hugh Grant (*Maurice, Sentido y sensibilidad* [*Sense and Sensibility,* 1995]).

4.1.3. La iconografía y el estilo de la cámara

Un tercer rasgo estilístico común en los *heritage films* es su fotografía preciosista del patrimonio nacional consistente en edificios históricos, monumentos, paisajes y mansiones. El efecto de esta exhibición consciente del arte británico, de sus paisajes y de sus propiedades sería, en opinión de Andrew Higson (Friedman, 1996, 117), «la creación del espacio patrimonial, más que del espacio narrativo», esto es, de un espacio para la exhibición del patrimonio histórico (presentado habitualmente como una herencia antigua y natural de *Gran* Bretaña), más que para la representación del drama. En este contexto, por tanto, el *heritage cinema* no es un cine narrativo, un cine que cuenta historias, sino más bien un cine de cuadros pictóricos vivientes.

El acento puesto en la exhibición y exposición podría explicar por qué, narrativamente, las películas son habitualmente tan lentas y episódicas. Es evidente que los *heritage films* demuestran, en general, una mayor preocupación por los lugares, la atmósfera y el entorno que por la acción dramática y sus objetivos. La preferencia, en términos generales, por los planos largos con gran profundidad de campo, más que por los primeros planos y las transiciones rápidas, indica asimismo que los movimientos de la cámara están determinados no tanto por un deseo de seguir las acciones de los personajes como por un deseo de ofrecer al espectador un ángulo más estético del entorno de la época y de los objetos que en ella

había.[87] La narrativa histórica se transforma así en *espectáculo;* en estas películas, el patrimonio no se presenta como algo funcional, algo para ser utilizado, sino como algo para ser *admirado.* En este sentido, una de las características determinantes de los *heritage films* podría ser también la forma en que estaban implícitamente conectados con la actividad empresarial y los proyectos nacionales fomentados por el National Trust a lo largo del siglo: la mercadotecnia y el consumo del patrimonio cultural británico como atracción turística. Según explican Corner y Harvey (1991, 72-73), los ochenta marcan una época en la que una cultura en expansión y cada vez más modificada demandaba que los museos y las salas de arte tradicionales y convencionales o las visitas guiadas formales de las propiedades históricas fueran reemplazadas por un compromiso con la historia y el pasado más popular y recreativo. En otras palabras, se creía necesario presentar el patrimonio británico al público de una forma más en consonancia con los placeres populares, las aspiraciones y los intereses de los consumidores. De forma muy rápida, por tanto, y como medio de preservar (y fomentar) el gusto por el pasado, los antiguos museos y lugares históricos se convirtieron en «instituciones del patrimonio» en los que cada uno de ellos ofrecía al público un conjunto variado de nuevas actividades animadas, adictivas y entretenidas (por ejemplo, la tendencia actual de utilizar actores, efectos espectaculares y tecnología interactiva en las instalaciones de los museos [Sargeant, 2000, 301]). Extendiendo al cine lo dicho por Harvey y Corner acerca de los museos, el mundo pretérito y los días pasados retratados en los *heritage films* podrían ser considerados como una especie de museo de sonido e imagen (Higson, 1993, 115), una forma animada y modificada de mostrar, *re*-presentar y *re*-elaborar el pasado del país.

---

87 Esto es particularmente obvio en las películas de la Merchant-Ivory. En *Una habitación con vistas,* por ejemplo, hay un plano interior de Lucy tocando el piano en la Pensión Bertolini: Lucy, el aparente centro del interés narrativo, está sentada al fondo, mientras que los enseres y los muebles llenan y enmarcan el primer plano; de forma grácil, pero sin motivación narrativa, la cámara hace un trávelin largo y lento alrededor de una espléndida pieza de mobiliario para mostrarla en todo su esplendor. En la misma película, los planos de Florencia se ofrecen siempre dirigidos al espectador, sin que se vean mediados por cualquier plano de personajes dentro de la diégesis. De forma similar en *Carros de fuego,* la inserción de planos de los cimientos de Cambridge tiene una mínima función narrativa. De esta forma, el patrimonio cultural se convierte en objeto de la atención del público, mientras que la atención privada de los personajes del drama se reserva para el romance; casi nunca admiran el esplendor de sus alrededores.

4.1.4. La cultura y los valores de clase

Es digno de apreciar también cómo los edificios y paisajes, recreados con tanto cariño en estas películas, están habitados, generalmente, por personajes *ingleses* aristocráticos y por los valores y estilo de vida que conllevan. Por tanto, si una de las convenciones genéricas de los *heritage films* es la espectacularidad de sus parsimoniosas imágenes, otra convención sería, según afirma Andrew Higson (1997, 30), la «mitologización de una clase y una cultura en trance de desaparecer». Al alabar de forma tan descarada los valores tradicionales de las clases altas —el honor, la propiedad y el buen gusto—, el *heritage cinema* proporciona una reproducción de otro tipo de herencia nacional en la forma de un cierto patrimonio *moral* (Higson, 1997, 30). Al mismo tiempo, al permitir a los espectadores adentrarse con su mirada dentro de las propiedades, vidas y preocupaciones sociales de los personajes de alta alcurnia, los *heritage films* transformaron también el otrora patrimonio exclusivo en un patrimonio *nacional:* sus propiedades privadas y su atractivo estilo de vida adquirieron la naturaleza de interés *público* al ser enormemente populares. En tal sentido, el mantenimiento artificial en estas películas de una clase social prácticamente desaparecida es comparable a las políticas seguidas por instituciones oficiales como el English Heritage y el National Trust para promover una revisión idílica del pasado nacional.

4.1.5. El pasado

La exhibición «aquí está nuestro pasado» de los días pretéritos contiene en gran medida algo que es típico de los *heritage films* en conjunto. En un mundo inundado por imágenes, un mundo en el que las personas se forman la idea del pasado a partir del cine y la televisión, de los largometrajes, los documentales y las miniseries, se puede decir sin miedo a exagerar que, hoy día, la fuente principal de conocimiento histórico para la masa de la población son indudablemente los medios audiovisuales. En este sentido, el principal atractivo del *heritage cinema* sería la apertura de una ventana al pasado, permitiéndonos observar las propiedades, objetos, estilo de vida y relaciones de la gente de tiempos pasados. Dicho esto, también es cierto que, generalmente, no somos conscientes de lo mucho que nuestra percepción del pasado está moldeada (y limitada) por el medio en que éste nos es presentado. Por tal motivo, es importante tener presente

que los *heritage films* no son reproducciones visuales inocentes de textos literarios, sino importantes cintas transportadoras de muy diferentes evocaciones y proyecciones del pasado. Tana Wollen (2001, 180) reconoce el potencial de estas películas para sistematizar de una forma u otra el pasado, pero añade que lo que hacen los *heritage films* es «unir las cuestiones relativas al pasado y la identidad», bien mediante el subrayado de las diferencias del pasado con respecto al presente (las cosas no son lo que eran), bien mediante la resistencia al cambio (ciertas cosas nunca cambian). En otras palabras, sea en la forma de paisajes, arquitectura, enseres o en los valores de una clase determinada, los *heritage films* ofrecen el consuelo de la continuidad con un «pasado compartido» (Corner y Harvey, 1991, 72). Esta idea de un «pasado compartido» ha motivado en parte la visión mayoritariamente peyorativa e intolerante de estas películas por parte de los críticos, quienes las consideran «extensiones virtuales de la ideología thatcheriana» (Sheldon Hall, 2001, 195). En realidad, según afirma Tana Wollen de manera contundente,

> Allí donde la izquierda ha considerado las cuestiones acerca de la identidad cultural en términos de una diversidad de creaciones históricas y en términos de *diferencia,* la derecha ha tenido un proyecto único: incorporar a todo el mundo dentro de la misma categoría, convertir a las multitudes *en lo mismo,* no en un desordenado conjunto de otros. La historia es ser parte de *una* nación (2001, 181, cursiva mía).

4.1.6. Nostalgia

Lo que hacen aparentemente los *heritage films* es rechazar la posibilidad de confrontación con el presente, aprisionando de algún modo las cualidades del pasado y manteniéndolas en su sitio como algo para ser contemplado desde una reverente distancia. En otras palabras, huyen deliberadamente de las crisis sociales, políticas y económicas del presente en un intento de recuperar un pasado perfecto, ofreciendo imágenes de la identidad nacional que serían puras, no contaminadas, completas y en su debido lugar. Según afirma Andrew Higson (1997, 44), el resultado sería una imagen genérica de los británicos como «una comunidad orgánica que está organizada jerárquica y correctamente, como si esto fuera totalmente natural». Desde este punto de vista, el pasado se representa, por lo general, como no problemático, un refugio para las dificultades del presente. Por medio de la puesta en escena del poder, de la teatralidad del Raj, del espectáculo del privilegio, estas películas construyen una «fantasía»

del pasado nacional plenamente seductora y relajante (Hill, 1999*a*, 84-96; Higson, 1993, 123), un pasado fascinante hecho de imágenes llenas de fuerza, coherentes y penetrantes que restauran toda la pompa nacional (e internacional) de la *britishness* (o mejor, de la *englishness*), es decir, aquello que el presente no parecía poder ofrecer. Higson observa que la base de la nostalgia estaría en la imposibilidad de alcanzar el pasado recreado en los *heritage films:* dado que sabemos que el pasado es irrecuperable, el placer de la «recreación» estaría inevitablemente teñido de un abrumador sentido de pérdida. De forma más concreta, en palabras del propio Andrew Higson, «este pasado imaginario se construye a partir de lo que se echa en falta en el presente, sería el lugar imaginario de plenitud en relación con la experiencia de pérdida o carencia en el presente. La nostalgia, por tanto, utiliza una imagen del pasado para establecer un diálogo con el presente» (1997, 47).

Estas palabras sugieren que las perspectivas nostálgicas nunca pueden hablar simplemente del pasado. Por esta razón, estoy en total desacuerdo con el sumario rechazo por parte de Pierre Sorlin de películas como *Carros de fuego* y *Maurice* por lo que él ve como un simple lamento nostálgico «por los viejos tiempos» que «huye deliberadamente del riesgo y de los conflictos» (1996, 177). El desplazamiento histórico crea un espacio para articular las «fantasías» contemporáneas sobre un pasado perfecto e irrecuperable. Al mismo tiempo, el hecho de que los *heritage films* se sitúen en el pasado puede también dar pie a la exploración de las preocupaciones contemporáneas. Sobre este punto, y basando sus argumentos en el trabajo de Fred Davis, John Hill (1999*a*, 84-85) hace una distinción entre la «nostalgia simple» o la creencia honrada en la *superioridad* del pasado sobre el presente, y la «nostalgia reflexiva», que incluye un cierto reconocimiento de que, a pesar de sus muchos atractivos, el pasado no fue perfecto. En cualquier caso lo importante sería que la nostalgia no es una respuesta espontánea a un momento histórico real, sino una forma de referirse al pasado, pero imaginado desde el punto de vista del *presente*.

Continuando con esta idea, espero demostrar en las secciones siguientes cómo, pese al despliegue iconográfico de los *heritage films* sobre la «nostalgia simple» (su invocación de un sentimiento de la identidad nacional británica enraizada en un espacio geográfico, Inglaterra, con unas tradiciones autóctonas, o mejor, aristocráticas, bien establecidas), estas películas incorporan dentro de sus narrativas un cierto grado de «nostalgia

reflexiva» en su esfuerzo por reflejar el consenso liberal de la época prethatcheriana: cómo individuos de *diferentes* grupos sociales defendieron sus identidades y trataron de asociarse entre sí a pesar de los impedimentos culturales y sociales. En este sentido, nos encontramos con el desafío subnacional contra el orden establecido en *Carros de fuego,* la amistad interétnica de ésta y de *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente,* las relaciones y aventuras amorosas entre clases de *Regreso a Howards End,* así como el deseo femenino de conectar con «el otro» de *Oriente y Occidente* y *Pasaje a la India*.

4.2. Visiones nostálgicas de la superioridad inglesa: *Carros de fuego*

Carros de fuego (1981) cuenta la «verdadera historia»[88] de un estudiante de Cambridge, Harold Abrahams (Ben Cross), un judío de origen lituano, y de Eric Liddell (Ian Charleson), un misionero escocés. Como atletas aficionados, ambos serán seleccionados por el equipo olímpico para las Olimpiadas de París de 1924. Abrahams corre y gana una medalla de oro en la prestigiosa carrera de los 100 metros. Liddell, un devoto presbiteriano, rechaza con firmeza tomar parte en su eliminatoria, programada en domingo, sin dejarse engatusar por el príncipe de Gales (David Yelland). Pero al final, un compañero, lord Lindsay (Nigel Havers), se retira, permitiendo a Liddell sustituirle en su prueba, los 400 metros, en la que Liddell gana también el oro y establece un nuevo récord mundial.

A lo largo de su meteórica carrera comercial, que emuló la de sus protagonistas, *Carros de fuego* pareció proporcionar un ejemplo de cómo el cine británico era capaz de competir con éxito con el cine estadounidense partiendo de un esfuerzo acusadamente nacional (y nacionalista) (Combs, 1986, 29). En la ceremonia de los Óscar en abril de 1982, consiguió las estatuillas a la mejor película, al mejor guión, a la mejor banda sonora[89] y

---

88 Aunque *Carros de fuego* fue promocionada en su tráiler como una historia verídica, Edward Carter (1983, 15-16) descubre tal cantidad de distorsiones históricas que concluye preguntándose si alguna parte de la película es verdad.

89 En la opinión de Joe Neumaier (1999, 156), la verdadera valoración de la película tuvo lugar cuando su tema musical llegó a la cumbre de la lista de éxitos del pop en 1982, permaneciendo en ella durante dos meses.

al mejor vestuario (Canonero, <www.infoplease.com/ipa/A0149517.html>). No nos sorprende, por tanto, que durante su discurso de agradecimiento en los premios al mejor guión original en la ceremonia de los Óscar, Colin Welland hiciera su famosa declaración «¡llegan los británicos!».[90]

David Puttnam, el productor de *El expreso de medianoche,* tuvo, aparentemente, la brillante idea para *Carros de fuego* cuando el único libro que pudo encontrar para leer en una vivienda recién alquilada fue *The Official History of the Olympics* (Norman, 1994, 42). Tras invitar a Colin Welland a escribir el guión y contratar a Hugh Hudson (un especialista en publicidad televisiva) como director, la principal tarea de Puttnam consistió en reunir suficiente apoyo financiero para desarrollar el proyecto. Inicialmente, recibió 17 000 libras de la compañía británica Goldcrest, pero ninguna otra institución, ningún estudio cinematográfico, ningún banco ni, incluso, ninguna cadena de televisión quería financiar la película, por considerar que era «demasiado británica para el mercado internacional» (Norman, 1994, 42). Cuando Puttnam, finalmente, consiguió hacerse con la mitad del presupuesto de 6 000 000 de libras gracias a Dodi Fayed (más tarde el desafortunado amante de la princesa Diana), la Twentieth Century Fox aceptó a regañadientes poner la otra mitad (Neumaier, 1999, 156).[91] En cualquier caso, el hecho es que, inmediatamente después de su estreno, *Carros de fuego* iba a convertirse en un gran éxito internacional de crítica y público (Carter, 1983, 14), una curiosa ironía, dado que este *heritage film* conscientemente británico está lleno de las mismas convenciones del género que al principio provocaron infranqueables reservas a los posibles promotores financieros.

---

90 Lo que quería decir en este momento de euforia era que el éxito de *Carros de fuego* marcaba el punto de partida de la recuperación de la industria británica del cine. Su predicción se confirmó cuando *Gandhi* fue premiada con un total de ocho Óscar el año siguiente y con el posterior éxito comercial y de crítica de películas como *Educando a Rita* (*Educating Rita,* 1983)*, Otro país* y *Un tipo genial.*

91 Si volvemos la vista atrás, podemos darnos cuenta de que, junto con otras películas como, por ejemplo, *Juego de lágrimas, Cuatro bodas y un funeral* y *Notting Hill, Carros de fuego* fue probablemente una de las películas extranjeras más lucrativas que jamás se estrenó en los Estados Unidos (en las primeras semanas, recaudó unos sesenta millones de dólares únicamente en los Estados Unidos [Neumaier, 1999, 156]), por lo que la negativa de las instituciones a implicarse nos deja un poco perplejos. Como posibles razones para la denegación institucional para la financiación del proyecto, Barry Norman (1994, 42) menciona los incómodos temas iniciales de religión y antisemitismo, así como la ausencia total de sexo y violencia en la película.

De entre todos los rasgos estilísticos y temáticos de los *heritage films* identificables en la película (su utilización de un libro de historia como texto original, su cálida fotografía de la Universidad de Cambridge, su fascinación por el estilo de vida de las clases elevadas, y su presentación del pasado como espectáculo),[92] el toque nostálgico de *Carros de fuego* constituye claramente su carta de presentación en una época de desencanto generalizado (Spittles, 1995, 114). Situada en la resaca de la primera guerra mundial, la película hace patente la conciencia del elevado coste en vidas juveniles de este conflicto internacional. En este sentido, el estado de ánimo general de la película recuerda en gran medida a los escritos de famosos poetas de la guerra, como Wilfred Owen, Rupert Brooke, Siegfried Sassoon, Edmund Blunden o Isaac Rosenberg, quienes denunciaban al unísono la estupidez de la guerra y lloraban las miles y miles de muertes innecesarias causadas por este horrible conflicto armado (Robson, 1986, 70-74; Sanders, 1994, 501-504). Aparte de las hazañas deportivas de estos jóvenes, *Carros de fuego* está obsesionada con la memoria de la «generación perdida». La película empieza con las palabras «loemos a los hombres famosos y a los padres que los engendraron», pronunciadas en la ceremonia conmemorativa en una iglesia durante 1978, y con las imágenes, y el tema musical acompañante de Vangelis, de un grupo de atletas corriendo en una playa de Kent en 1924. Mientras la cámara se mueve hacia otro lado para mostrarnos el Hotel Carlton, donde más adelante descubriremos que estaban concentrados los atletas antes de partir hacia París para participar en los Juegos Olímpicos, la voz en off de Aubrey Montagu (Nicholas Farrell), en la forma de una carta dirigida a su madre, hace retroceder la historia en el tiempo hasta 1919, con la llegada de Aubrey y Harold Abrahams (Ben Cross) a Cambridge el diez de octubre de ese año. Durante la cena de los *freshmen,*[93] después del himno interpretado por el

92 La única convención genérica que la película evita de forma deliberada tiene que ver con el reparto. Aparte de contratar a dos personalidades del mundo del cine británico de primera línea para el papel de los dos profesores de Cambridge (John Gielgud y Lindsay Anderson), Hudson y Puttnam habían decidido que el papel de los primeros actores no podía ser desempeñado por estrellas o artistas con una reputación ya establecida. Estaban convencidos de que sólo unos desconocidos podrían ser capaces de expresar el sentido de firme determinación característico de Abrahams y Liddell (sobre los avatares financieros, técnicos y organizativos previos a la realización de la película, véase Anon, 1981, 11-22).

93 *Freshman* o *fresher* es una expresión que se utiliza para describir a los novatos o estudiantes de primer año en los colegios universitarios y universidades.

coro de los jóvenes, el profesor del colegio universitario Caius (Lindsay Anderson) hace referencia a todos aquellos miembros del colegio que murieron durante la Gran Guerra, «murieron por Inglaterra, y por todo lo que Inglaterra significa». Por lo tanto, mediante un acercamiento sencillo y semidocumental al tema, la película vuelve nostálgicamente la mirada hacia la memoria de los tiempos pasados y rinde tributo a la generación perdida, la flor y nata de la juventud británica cercenada por la primera guerra mundial. En este sentido, el soberbio vestuario de la película y las estudiadas imágenes a modo de «caja de galletas» con la calidad de diseño de un póster, constituyen la elegante cubierta de un patriotismo evocador de la pasada gloria de los grandes hombres de Gran Bretaña, en especial en la celebrada escena de la playa, que llegó a ser tan conocida que un anuncio de calzado, que mostraba a un grupo de niños corriendo a lo largo de la arena a los compases de una música similar a la de Vangelis, fue retirado por plagio (Johnston, 1985, 103).

Ahora bien, según se mencionó previamente, es importante recordar que dicha versión del pasado nacional es, ante todo, una «fantasía» inventada desde el punto de vista del «presente». Si desplazamos el enfoque crítico y consideramos la película como un producto cultural «contemporáneo», veremos cómo el lanzamiento de *Carros de fuego* estuvo programado a la perfección en el tiempo. Según afirma Carter (1983, 14), con tres millones de desempleados por vez primera desde la depresión, disturbios en la calle, y con el poderío y el prestigio británicos reducidos, *Carros de fuego* fue «justo lo que los británicos necesitaban para volver a sentirse a gusto consigo mismos». De manera similar, con la retransmisión al mundo entero de la boda real del príncipe Carlos y Diana en el verano de aquel año, la película, con su tono nostálgico respecto a la grandeza del pasado, se aprovechó abiertamente del renacimiento del nacionalismo británico. En otro nivel, no se puede ignorar que el éxito de la película en la ceremonia de los Óscar casi coincidió con la agresiva respuesta militar de Gran Bretaña frente a la ocupación por Argentina de las Malvinas en 1982, ni se puede ignorar tampoco la victoria del Partido Conservador en las elecciones generales poco tiempo después (Hill, 1999*a*, 21). Como es sabido, tan pronto como las noticias de la invasión llegaron a Gran Bretaña, el Gobierno Thatcher hizo zarpar rápidamente una fuerza de combate con el objetivo de desalojar a los argentinos por cualquier medio que fuera necesario. Una vez la fuerza estaba en camino, con el apoyo de los medios

de comunicación, la empresa se convirtió en un suceso de extraordinario impacto político en todo el mundo. «La victoria» y el regreso de los barcos y los soldados en junio del mismo año proporcionaron a Margaret Thatcher la ocasión para un evidente oportunismo político, ayudándola a distraer la atención de los problemas internos al explotar un nacionalismo británico reaccionario y chovinista (Street, 1997, 102). «El factor Falklands representó el espíritu de una nueva era —dijo la señora Thatcher a los *tories* en el congreso del partido de aquel mismo año—, existía un sentimiento de orgullo colosal, una convicción de que todavía podíamos hacer las cosas por las que éramos famosos [...], lo que el país había hecho en la guerra, con una demostración sin precedentes de solidaridad y de esfuerzo, tanto civil como militar, podía hacerse también en la paz» (Young, 1993, 281). Es aquí donde la coincidencia entre la victoria de las Malvinas y la película creó de forma inconsciente un vínculo importante en la mente del pueblo, ya que *Carros de fuego* también es una película que celebra los éxitos británicos y evoca un conjunto de valores «tradicionales». En otras palabras, al llevar a la pantalla el esfuerzo deportivo de un grupo de atletas, se puede decir que la película proporciona una cierta alegoría del esfuerzo y logros nacionales de los que Thatcher estaba tan orgullosa en aquel momento.

Retrospectivamente, los paralelismos entre la guerra de las Malvinas y *Carros de fuego* se multiplicaron. Por ejemplo, en la película se puede ver claramente un periódico en una valla publicitaria que anuncia: «Nuestros muchachos están en casa», cuando los atletas regresan a Inglaterra, anticipando la forma en que la prensa sensacionalista iba a celebrar la vuelta de «nuestros muchachos» de las Malvinas. Hugo Young informa también de que David Puttnam fue posteriormente huésped de la primer ministro en Chequers[94] y de que había «en el círculo de Thatcher muchas charlas acerca de la conveniencia de que algo similar se pusiera en el celuloide para celebrar la victoria de las Falkland» (1993, 277). Si a la admiración de Thatcher por la película añadimos que se cita en *American Film* como una de las películas favoritas del presidente Reagan (Johnston, 1985, 100), se puede comenzar a entender cómo y por qué, en su momento, la euforia general por el éxito británico en la ceremonia de entrega de los Óscar se

---

94 Chequers (nombre completo: Chequers Court) es una casa de campo en Buckinghamshire que es la residencia oficial de campo del primer ministro.

vio un tanto deslucida o diluida por las cínicas especulaciones de ciertos círculos críticos acerca de la ideología de la película y de las maniobras políticas ocultas detrás de los premios (Carter, 1983, 14). La prensa británica, por ejemplo, hizo notar que el miembro más antiguo de la academia era decididamente de derechas. El corolario sería, por tanto, que no habría ganado por ser la mejor película, sino más bien por ser un vehículo para la ideología de la Nueva Derecha. Su director, Hugh Hudson, no la veía en absoluto como tal: «Aunque la película pueda ser vista como tradicionalista y conservadora, los dos personajes principales se enfrentan a distintas formas de intolerancia» (Johnston, 1985, 100).

Mediante este comentario, Hudson está planteando obviamente el problema general de cómo leemos las películas, y en particular de cómo leemos las imágenes. Sus palabras apuntan al hecho de que *Carros de fuego* es una película con la suficiente ambivalencia como para ser leída de diferentes maneras (al menos, dos), incluso por el mismo observador, en una sola mirada. En cuanto a las imágenes, la película nos presenta claramente una versión muy convencional del pasado nacional: una perspectiva conservadora, de clase alta, patriarcal, que retrata nostálgicamente al país y a su gente en toda su grandeza pasada. Al mismo tiempo, no obstante, aquellos que se enfrentan a este espléndido pasado visual con la mirada más distante «de turistas de sillón» de hoy en día también podrán apreciar cómo la película remueve temas marginales (aquellos que normalmente sólo aparecen en las notas a pie de página) hacia el centro de la narración (Higson, 1996, 244). Por ello, mi propuesta para los párrafos siguientes consiste en mirar ambas caras de la moneda.

La película se orienta, por supuesto, hacia el deporte y los valores asociados tradicionalmente con el espíritu deportivo. A este respecto, es significativo que la década de los ochenta hubiera comenzado con lo que se percibía como una ruptura del ideal olímpico en favor de los intereses políticos (precisamente en 1980, los Estados Unidos habían boicoteado los Juegos Olímpicos de Moscú a consecuencia de la invasión de Afganistán por los soviéticos) (Hill, 1999*a*, 21). En consecuencia, con la decisión de retornar a 1924, la película, promocionada en los tráileres como «una película británica sobre héroes británicos», buscaba evidentemente resucitar lo que se consideraba el espíritu olímpico inicial de deportividad en la competición y los ideales por él representados.

Carros de fuego utiliza una estructura narrativa relativamente simple, organizada alrededor del deseo de victoria que empuja a sus personajes principales: los atletas Harold Abrahams y Eric Liddell. Inevitablemente, el hincapié que hace en el éxito deportivo masculino tiene también sus implicaciones sobre la forma en que son representados en la película los hombres y las mujeres. En la visión de John Hill (1999*a*, 22), no es accidental que la película dé comienzo con las palabras del «loemos a los hombres famosos», porque son *hombres* quienes llevan los papeles activos y son sus aspiraciones las que estructuran la progresión de la película. Los personajes femeninos son, por el contrario, narrativamente secundarios. Jennie Liddell (Cheryl Campbell), quien considera la Biblia como más importante que «todo este mundo del atletismo», actúa en gran medida como un obstáculo temporal en la persecución de la gloria deportiva por parte de su hermano; mientras que a la novia de Abrahams, Sybil Gordon (Alice Krige), se le concede *una* sola escena importante en toda la película, una escena en la que le aconseja delicadamente «salir al instante» de su depresión tras haber sido derrotado por Liddell. Aparte de esto, parece que, como personaje femenino, Sybil únicamente sirve para proporcionar un paciente apoyo a la actividad deportiva, quedando obligada a permanecer en un segundo plano (hay una elocuente escena en la que el abrazo de Abrahams y Sybil se ve interrumpido por el entrenador Sam Mussabini [Ian Holm], quien se sitúa literalmente entre la pareja en el fotograma). En realidad, las mujeres ocupan un lugar tan marginal en la trama principal que el acento que pone la película en las relaciones y en las imágenes de habilidad y apariencia física masculinas raya en lo homoerótico (Neale, 1982, 47-53). En este sentido, la nada ambigua celebración masculina por parte de la película de un universo social que excluye a las mujeres parecería sugerir una «simple nostalgia» o un cierto anhelo de una división tradicional del trabajo entre los sexos.

Sin embargo, aunque el heroísmo de *Carros de fuego* esté vinculado al atletismo y a las versiones tradicionales de la masculinidad, el tema central de la película sería indiscutiblemente cómo ésta convierte los logros deportivos en una glorificación del nacionalismo. Ahora bien, lo hace de una forma un tanto compleja mediante la representación de diferentes modelos de héroes deportivos debido a las variadas identidades religiosas y étnicas que encarna cada uno de los personajes.

Aunque los personajes compartan su ambición por el éxito deportivo, está claro que no todos ellos corren por los mismos motivos. Harold Abrahams corre, según dice él mismo, como «arma contra el hecho de ser judío», mientras que Eric Liddell, convencido de que su sagrado deber es hacer un buen uso de sus cualidades, corre por la gloria de Dios: «Dios me hizo veloz —dice a su hermana—, y cuando corro, siento su complacencia». Por su parte, el aristócrata lord Lindsay corre simplemente porque le gusta. Según manifiesta a Sybil Gordon, su título nobiliario, su interminable linaje y sus antepasados familiares le confieren ya de hecho la inmortalidad que Abrahams está buscando por medio de sus éxitos deportivos. Se puede considerar que, a este respecto, la película ofrece versiones un tanto diferentes acerca de la «masculinidad». Lindsay claramente representa la ética caballeresca de la galantería, el ocio y el placer (una de las escenas más memorables de la película sería la que muestra a Lindsay entrenando los 110 metros vallas saltando sobre copas llenas de champán). Como contraste, Abrahams y Liddell se ven marginados en virtud de su posición social, su afiliación religiosa y su origen étnico. Como ya se ha dicho antes, Abrahams se identifica como judío. Su entrenador, Mussabini (Ian Holm), es medio italiano y medio árabe y tiene un acento *geordie* (de Newcastle). Eric Liddell nació en China, pero está muy orgulloso de ser escocés. Con objeto de que estos personajes actúen como héroes nacionales, la película tiene que superar de algún modo estas diferencias para forjar una imagen de unidad «nacional» a partir de sus múltiples identidades. A este respecto, se puede decir que la estructura narrativa de la película representa una mezcla de lo que Higson denomina formas «interna y externa» de construir las imágenes de identidad nacional (1998*a*, 358). Según explica Higson, mientras que el «proceso de observación interno» trae a la memoria tradiciones e historias culturales características y autóctonas, conocidas por los miembros de la comunidad, el «proceso de observación externo» tiende a invocar la visión de una determinada nación en términos de su *diferencia* con otras naciones. Teniendo esto presente, parece que la película combinara los procesos «interno» y «externo», integrando estos personajes exteriores dentro de la comunidad «nacional» británica representada por el equipo olímpico. De este modo, lo que en último término destaca son los ideales, valores y actitudes frente al deporte *comunes* a este grupo heterogéneo de atletas (británicos), en especial cuando se enfrentan a *otras* nacionalidades, como «los amorales *frogs* (franceses)» o a

los métodos de entrenamiento fordianos de los estadounidenses (mientras en la banda sonora se escucha, significativamente, una música electrónica de sintetizador). Se muestra, por lo tanto, cómo el esfuerzo de equipo promueve la alianza multicultural, siendo el ejemplo más elocuente el de Abrahams y Liddell, que comienzan siendo competidores antagónicos (fundamentalmente, por la actitud de Abrahams), para desarrollar más adelante una admiración mutua y terminar corriendo bajo la misma bandera. Además de estas «miradas hacia el interior» o tensiones internas, se puede ver cómo el sacrificio de lord Lindsay en beneficio de Liddell sella una alianza por encima de la clase social y la nacionalidad, fomentando de esta forma una visión de la «nación» desde «el exterior» que suprime las diferencias inherentes.

Sin embargo, la procedencia escocesa de Liddell y la importancia de la identidad nacional en su caracterización hacen difícil de creer la celebración final de «lo británico». Cada vez que Escocia aparece en la película, se aprecia el empleo de imágenes de la naturaleza: lluvia, aguanieve, paraguas, escenas de playas encharcadas, pueblos pequeños, senderos campestres y montañas rurales en las que vemos a Liddell correr. Incluso las escenas situadas en Edimburgo están vinculadas a la naturaleza (Jennie y Liddell hablan en una colina que domina la ciudad). Según observa John Hill (1999*a*, 24-25), aun cuando se nos informe de que Liddell corre por la Universidad de Edimburgo (una universidad casi tan antigua como Cambridge),[95] nunca se muestra o se presenta como una referencia de la *scottishness* en la forma en que Cambridge se asocia con la *englishness.* Hasta este momento, la utilización de la imagen por parte de la película reproduce una concepción romántica de Escocia de tipo rural y primitivo, y las propias cualidades de Liddell se vinculan a esta concepción: es un deportista «natural» que, en la opinión de Abraham, corre «con mucho nervio», «como un animal salvaje». Escocia es también un territorio de una religiosidad primitiva cuyo fundamentalismo[96] desafía el racionalismo de

95 Aunque la historia de la Universidad de Cambridge comience en una fecha tan temprana como 1209, cuando un grupo de estudiantes de Oxford se desplazó allí, no se consolidará formalmente como centro universitario hasta 1571, doce años antes de la fundación de la Universidad de Edimburgo (1583) (*Encyclopaedia Britannica,* vol. III, 790; vol. II, 477).

96 Según explica Ed Carter (1983, 15), las ideas más sutiles y efectivamente reaccionarias que vende *Carros de fuego* tienen que ver con el fundamentalismo religioso. Aunque

las clases altas inglesas. Y así, cuando Liddell, finalmente, consigue la victoria para su país al final de la película, ésta se ve obligada a minimizar o incluso a suprimir la «otredad» de la *scottishness* con objeto de transformarla, de hecho, en un símbolo de la *englishness.* Hay que darse cuenta de que, mientras los titulares de los periódicos nos informan de que Abrahams sería «el héroe de Inglaterra», en realidad es a Liddell a quien sus compañeros de equipo ingleses llevan a hombros en el estadio olímpico y a quien vitorea la muchedumbre en la estación de ferrocarril.

La narración está organizada principalmente alrededor de la figura de Abrahams (la película da comienzo y finaliza con un oficio religioso conmemorativo en su honor). Aunque Ed Carter no vea nada de judío en Abrahams (aparte de su nombre) y escasas razones para sospechar que hubiera practicado alguna vez el judaísmo (1983, 15),[97] creo personalmente que la película está literalmente «plagada» de referencias a esta «otredad» de carácter cultural y religioso. Ciertamente, Abrahams se lleva muy bien con los otros estudiantes y nunca se pronuncian comentarios despectivos a sus espaldas. Aun así, según testimonio de Montagu, su llegada a Cambridge estuvo marcada por la actitud condescendiente de un conserje. Cuando se enfrenta al histórico récord de velocidad del minuto en el patio central de Cambridge, los directores de los colegios universitarios Trinity y Caius (John Gieldgud y Lindsay Anderson) observan discretamente su hazaña desde una ventana mientras discuten acerca de sus orígenes familiares («¿su padre es un financiero? ¿Qué significa esto?»), provocando su destreza en la prueba únicamente el despectivo comentario: «¡en realidad, después de todo, son gente elegida por Dios!». Hay otra escena en la que Abrahams habla con Montagu del dolor, la tristeza y la humillación que se le hace sentir constantemente cuando se enfrenta a la «fría oposición» de

---

la atractiva caracterización de Liddell (su encantadora sonrisa y su devoción por los principios) invite a los espectadores a admirarle, puede ser visto también como un precursor de los ideales de la Nueva Derecha y la mayoría moral. Sobrio y reservado acerca de su fe, acude imponiendo sus creencias a los demás. Camino de vuelta a su casa desde la iglesia, el amigo de Eric se queja de que el reino de Dios no es una democracia, sino una dictadura. Liddell contesta amablemente que nadie le obliga a creer en Dios, pero se contradice inmediatamente al impedir que un chiquillo siga jugando al fútbol, al decirle tranquila pero firmemente que debería estar en la iglesia y que deberá estar allí el domingo siguiente.

97 Aparentemente, el «verdadero» Abrahams se convirtió al catolicismo en 1934 (diez años después de la Olimpiada de París) y siguió siendo cristiano el resto de su vida (Carter, 1983, 15).

sus presuntos superiores. Llama también la atención la más que irónica inclusión de la canción *He is an Englishman,* cantada precisamente por Abrahams en el coro de Cambridge. Igualmente incontestable es la cómica escena del restaurante en donde, tras decir al *maître* que tomará «lo mismo» que Sybil (ella ha pedido «lo de siempre»), se encuentra en el plato con un codillo de cerdo. Otro ejemplo destacado de antisemitismo sería, por supuesto, la ofensiva referencia hecha por uno de los decanos del colegio acerca de la moralidad y actitud «comercial» frente al deporte de Abrahams, así como su desconsiderada e incluso despectiva conclusión a su apasionada entrevista: «¡Dios diferente, actitud diferente!». Durante esta confrontación radical con los directores de los colegios Trinity y Caius, Abrahams es acusado de violar el código de caballeros del deporte *amateur* al contratar como entrenador al italoárabe Sam Mussabini y programar juntos un esquema de entrenamiento intensivo. Parece que, en este caso, la causa primordial del enfrentamiento entre las autoridades del colegio y el estudiante no serían tanto los prejuicios religiosos como los prejuicios de clase (a finales del siglo XIX y principios del XX las carreras pedestres eran consideradas todavía como un deporte de clase baja [Carter, 1983, 15]). Dado que el atletismo no se tomaba con la misma seriedad con la que se toma hoy día, sólo se consideraba elegante o caballeroso en los círculos de clase alta la participación *amateur.* Por ello, la feroz determinación de Abrahams y Mussabini de mejorar el rendimiento físico del joven atleta por cualquier medio posible conduce a los dirigentes del sistema a calificarlos no sólo de extranjeros, sino también de insolentes «advenedizos» (Johnston, 1985, 101). En este sentido, la película combina de forma sutil los temas de la etnicidad, la nacionalidad y la clase social: los cineastas identifican la *britishness* (o mejor, *englishness*) *genuina* con los privilegios *hereditarios* de la rubia juventud de Cambridge. El principal representante de esta perspectiva restringida y ligada a la clase es, por supuesto, lord Lindsay. Encantador, sibarita y rayando en lo libertino, es el caballero deportista cuyos métodos de entrenamiento típicamente idiosincrásicos y hedonistas (saltar vallas equilibradas con copas rebosantes de champaña) contrastan no sólo con el programa más profesional y «serio» de Massabini, sino también con el entrenamiento de tipo prusiano de los estadounidenses, los principales competidores de los británicos.

Por lo tanto, si se contempla *Carros de fuego* como una especie de homenaje a la nación, sería, como ocurrió con el thatcherismo, mucho

más una versión inglesa de la nación, una versión que sobre todo enaltecería la *englishness.* Lo anterior se hace evidente en la utilización por parte de la película de un oficio religioso conmemorativo visiblemente cristiano, anglosajón y de la Iglesia de Inglaterra, para Harold Abrahams que se representa al comienzo y al final de la película y que se emplea para encuadrar la historia de la olimpiada. Dicho esto, y dado que no nos enteramos de que Abrahams es judío hasta la mitad de la película, uno se pregunta si el renombre que consiguió mediante sus hazañas deportivas llegó a ser tan grande como para que los anglicanos celebraran su total aceptación en forma de oficio religioso en su honor, o si la película es antisemita hasta el punto de privar a Abrahams de sus derecho a la inhumación. Sea por lo uno o por lo otro, la cuestión importante es que, aunque Liddell era un presbiteriano escocés y Abrahams un judío, la película concluye que tanto una religión como un sistema político a los que ninguno de los dos pertenecía inicialmente se apropiaron eficazmente de ellos. La «solución» dada por la película a las diferencias nacionales y religiosas identificadas en ella sería, por lo tanto, asumirlas dentro de una versión dominante de la *englishness.* No sorprende, por tanto, que el oficio acabe con el coro entonando el solemne himno de William Blake *Jerusalem* (del cual está tomado el título de la película),[98] que demanda que se construya una nueva Jerusalén en el territorio verde y apacible de Inglaterra.

Escrito entre 1804 y 1808, el poema cierra el prefacio de *Milton,* un libro que refleja el rechazo terminante de la revolución industrial y del clima social y económico que creó. Al igual que otros románticos (Houghton, 1975, 54-77), Blake pensaba que la aceleración en la producción de las fábricas y el desarrollo del capitalismo estaban destruyendo el poder, la mente, el espíritu y la individualidad del hombre. En 1916, sir Hubert Parry puso música al poema y, según explica Sophia Blaydes (1983, 211), la combinación de palabras y música se convirtió a lo largo del siglo XX en una suerte de «segundo himno nacional». A primera vista, por tanto, parecería que, al incluir este himno en la banda sonora de la última escena, los cineastas simplemente deseaban añadir suntuosidad, solemnidad y emoción al tema nacionalista de la película. Esta interpretación demuestra, sin

98 La tercera estrofa del poema dice: «¡Traedme mi Arco de oro brillante! / ¡Traedme mis Flechas de deseo! / ¡Traedme mi Lanza, oh nubes desplegadas! / ¡Traedme mis Carros de fuego!» (en Blaydes, 1983, 211).

embargo, una falta de conocimiento evidente del poema de Blake.[99] Por esta razón, retornemos por un momento a la intención original del poeta para averiguar si la utilización de *Jerusalem* en la película tiene otras implicaciones menos obvias. Blake había escrito el poema como una exhortación categórica a sus contemporáneos para librarse de las ataduras de lo que consideraba con desánimo como la tiránica trampa social de su época: una sociedad cuyo despotismo tendía a reprimir y destruir la libertad mental e independencia del hombre. En la última estrofa y por medio de imágenes de armas de guerra, Blake persuade al lector a seguirle por la gloria de Dios, pero no a través de batallas reales. En su lugar, resulta que las armas que menciona, el arco «de oro brillante», la lanza que muestran las nubes y los «carros de fuego», serían metáforas de las armas para la «lucha mental» (Blaydes, 1983, 212). La tajante exigencia del poeta sería, por tanto, que nadie debería dejar las armas de lado hasta haber finalizado con éxito la construcción de Jerusalén, reconocimiento simbólico de la libertad frente a las tiranías de la sociedad. Por lo tanto, más que como himno solemne, la inclusión de *Jerusalem* en la película se asemejaría al uso irónico que tuvo este mismo tema musical en otra película británica de mucho éxito, *La soledad del corredor de fondo.* Significativamente, *La soledad del corredor de fondo* es también una película sobre carreras y victorias: Colin Smith (Tom Courtenay), un joven rebelde de Nottingham es enviado a la cárcel tras ser sorprendido robando un coche y asaltando una panadería. Como recluso del reformatorio, con su talento como corredor de fondo gana rápidamente el favor del gobernador, quien confía en su habilidad para ganar el campeonato para la institución. En la creencia de que el potencial de Colin como corredor podría servir para rehabilitarle, el gobernador le menciona que «El mayor honor que un hombre puede nunca tener sería representar a su país en las olimpiadas». Sin embargo, Colin Smith, como «joven airado» que es,[100] rechaza la oportunidad.

---

99 Blaydes argumenta (1983, 212) que, al popularizarse el poema hasta el punto de ser aceptado como himno nacional, lo que antes era una letra llena de energía en *Jerusalem,* de forma simultánea quedó reducido a una secuencia de palabras melodiosas pero sin sentido.

100 En el período de posguerra, la experiencia de la guerra, la expansión de la educación, el Estado de bienestar y la creciente prosperidad dieron nacimiento a una sociedad nueva, y, hacia 1955, estaba emergiendo una generación nueva de jóvenes y críticos dramaturgos, novelistas y artistas. El dramaturgo John Osborne y los novelistas Colin Wilson, John Wain, Stan Barstow, Alan Sillitoe, Keith Waterhouse, Kingsley Amis, entre otros, tenían en

Habiendo dejado bien atrás a sus oponentes en la carrera, se para a unas pocas yardas de la meta mirando fijamente al gobernador de forma desafiante. Delante de una muchedumbre conmocionada, simplemente se niega a ganar.

Por consiguiente, se puede decir que, al igual que Colins en *La soledad del corredor de fondo,* Abrahams y Liddell son, ambos, intrusos que desafían al sistema británico o que al menos rechazan las reglas del sistema: Liddell al negarse a correr en domingo y Abrahams al contratar a un entrenador profesional. Según se dijo antes, Liddell es un hombre cuyas convicciones personales se anteponen claramente al patriotismo, mientras que Abrahams compite para «enfrentarse» al sistema antisemita (Blaydes, 1983, 23). En este sentido, tanto *La soledad del corredor de fondo* como *Carros de fuego* retratan seres competitivos que pelean contra el sistema y ganan *por sus propios medios*. Smith gana al perder y permanece fuera del sistema (como hicieron la mayor parte de los «jóvenes airados» de los años sesenta). Abrahams y Liddell, a diferencia de Smith, ganan y se convierten en héroes, aunque, como Smith, conservan su integridad e identidad como «otros». Por ello, la película no se puede concebir como un simple fragmento de un período «retro», sino más bien como, en palabras de Welland, la historia de «una pareja de camaradas [...] que ponen el dedo en la llaga del mundo» (Hill, 1999*a*, 21).

Desde esta perspectiva, por tanto, la conclusión ideológica que proporciona la película sería un tanto más problemática de lo que en principio podría parecer. En primer lugar, cuando llegamos a la escena culminante en la que Liddell es convocado ante el príncipe de Gales, el presidente de la Asociación Olímpica, el duque de Sutherland (Peter Egan) y el presidente, lord Cadogan (Patrick Magee), lo que destaca de forma más llamativa es la actitud paternalista para con él de todos estos

---

su mayoría menos de treinta años. Muchos eran del norte de Inglaterra e impulsaron un nuevo estilo de contar historias sobre las vidas de personas trabajadoras del montón. Junto con sus resentidos personajes de ficción, llegaron a ser conocidos como los «jóvenes airados». Siguiendo el ejemplo de esta tendencia literaria, algunas películas recurrieron a los servicios de una nueva estirpe de actores, educados en el teatro y cuyas caras, acentos y espíritu rebelde ayudaron a reforzar esta nueva clase de realismo. Además de Tom Courtenay en *La soledad del corredor de fondo* y *Billy, el embustero* (*Billy Liar,* 1963), tenemos, por ejemplo, a Albert Finney en *Sábado noche, domingo mañana*, a Richard Harris en *El ingenuo salvaje,* y a Rita Tushingham en *Un sabor a miel*. Veáse Christopher (1999, 37, 63).

miembros aristocráticos del comité olímpico inglés. Como resultado, Liddell se siente y es tratado como un intruso. Se considera que su identidad como escocés y como hombre religioso tiene una importancia secundaria y, como tal, no puede imponerse al interés nacional. Su decisión de no correr en domingo, según intenta explicar diplomáticamente el príncipe de Gales, será incomprensible para la mayoría de los habitantes de la comunidad británica: «toda Gran Bretaña te estará observando. No estoy seguro de que lo comprendan. No estoy seguro de comprenderlo yo mismo». Sin embargo, según vimos en el primer capítulo, Liddell es de Escocia, una nación incorporada al Reino Unido e históricamente subyugada por el dominio de Inglaterra, y su identidad es, por lo tanto, doble, un hecho que le permite no sentir la presión del sistema y no someterse públicamente de la misma forma que lo haría un inglés. En otras palabras, la lealtad nacional y religiosa, y, ante todo, escocesa de Liddell, le diferencia del carácter inglés y le impide confundir «identidad nacional» con «patriotismo». Por consiguiente, aunque el príncipe de Gales (como personificación material de la nación y de los valores nacionales) intente convencer a Liddell de que abandone sus convicciones personales por el bien de la comunidad («Eres un hijo de tu raza como yo. Compartimos una herencia común, unas afinidades comunes, una lealtad común. Hay ocasiones en las que tenemos que hacer sacrificios en nombre de la lealtad. Para ti, éste es el momento»), éste, sin embargo, como escocés, pone su fe presbiteriana por delante del rey y del país, mostrando así una escasa preocupación por los valores patrióticos británicos e ingleses. Liddell responde al requerimiento por parte del príncipe de Gales de poner a Inglaterra por delante de Dios declarando con intención: «Señor, Dios sabe que amo a mi país. Pero no puedo hacer este sacrificio». Por lo tanto, aun cuando la oportuna intervención de lord Lindsay permita en última instancia a su compañero de equipo correr por Dios y su país, la verdad es que el conflicto interno de Liddell de decidir de forma impuesta entre Dios y el rey, entre la fe y el deber nacional, será *evitado,* más que resuelto.

Al igual que Liddell, Abrahams es también un intruso que se aferra a sus convicciones frente a las imposiciones sociales y las presiones del sistema. Esto se puede observar en la secuencia en la que Abrahams hace su crítica más directa al antisemitismo del sistema que comienza en sus habitaciones de Cambridge, donde comenta con Montagu los orígenes relativamente humildes de su padre. Según progresa la conversación fren-

te a la capilla de Cambridge, Abrahams declara vehementemente: «Aquí estoy abriéndome paso en la mejor universidad del mundo, pero el viejo olvidó una cosa. Su Inglaterra es cristiana y su Inglaterra es sajona, y así son los pasillos del poder y aquellos que los vigilan los custodian con celo y veneno». La actitud antisistema de Abrahams se hace patente también en la escena de la confrontación del joven con los profesores. Cuando, por ejemplo, es reprendido por éstos por utilizar un entrenador profesional, no muestra arrepentimiento y replica calificando los valores *de ellos* de exclusivistas, «arcaicos» y esnobs. «Creo en la lucha por la excelencia —declara Abrahams—, y llevo el futuro *dentro de mí*» (cursiva mía). De aquí en adelante, parece que la rebelión de Abrahams contra el sistema se relaciona menos con su judaísmo que con su determinación de romper con las éticas convencionales de los tiempos pasados. En otras palabras, al fijar nuestra atención en los métodos de trabajo de este personaje y su entrenador, la película nos está invitando en realidad a adoptar una imagen del concepto de nación como una entidad *dinámica,* siempre lista para cambiar y adaptarse a las nuevas circunstancias. Especialmente crítica en este sentido es la elocuente escena en la que Mussabini, el profesional de clase baja, se entera de la victoria de Abrahams desde la distancia de su cuarto de hotel. Como resultado, en el mismo momento en que se alza la bandera británica y suena el himno nacional, la cámara enfoca al personaje marginado que ha hecho posible la victoria (Hill, 1999*a*, 27). Debido a sus orígenes étnicos y a sus métodos de trabajo de comerciante, Mussabini es considerado una persona non grata y, como tal, queda excluido de su derecho al orgullo nacional. Por este motivo, en una conversación de borrachos con Abrahams tras la carrera, Mussabini manifiesta su convicción de que la victoria fue una victoria personal suya y de Abrahams (una reivindicación a la que añade cierta fuerza la forma en que Abrahams, «el héroe de Inglaterra», se mantiene apartado de su equipo y de la multitud que los espera en su viaje de vuelta de París). En este sentido, lo que la película subraya sutilmente es cómo, aunque de forma irónica Abrahams se convierte en un héroe nacional al ganar la medalla de oro, éste, deliberadamente, rechaza las exaltaciones nacionalistas y los saludos triunfales como los titulares de periódicos (abundantes en ese momento de resonancia después de la crisis de las Falkland) que rezaban: «Nuestros chicos han vuelto a casa». Es evidente, por tanto, que Abrahams no corrió ni ganó tanto por el país como por *sí mismo* y sus propios ideales.

De este modo, con la dramatización de la ambición personal de Abrahams, la película astutamente introduce un cierto grado de «nostalgia reflexiva» o de perspectiva crítica en una sociedad basada en rígidas demarcaciones religiosas, étnicas y de clase (Quart, 1993, 54-55). Aunque lo cierto es que el agresivo individualismo de Abrahams y su filosofía de autoayuda pueden sugerir algo de los valores empresariales del thatcherismo (o, según diría el director del colegio Caius, un espíritu más bien de tipo mercantil),[101] el conflicto entre el joven y la complacida aristocracia del sistema apunta a la necesidad de una idea más progresista de la nacionalidad, más tolerante con las diferencias individuales y las identidades subnacionales y más abierta al hecho de que el futuro no puede permanecer anclado en el pasado y bajo el control de una determinada clase social.[102]

A pesar de lo dicho, la película manifiesta una singular ambivalencia sobre este tema. Por un lado, critica instituciones fundamentales (como las autoridades del colegio de Cambridge o el equipo olímpico británico, dirigidos por la aristocracia inglesa) por su arcaísmo e hipocresía. Por otro, mediante la utilización de su estilo visual, parece también deleitarse con la suntuosidad y el esplendor ópticos con los que estas instituciones están asociadas. Así, mientras que la película puede presentar una crítica de la permanencia y magnificencia (así como el poder) de la tradición a la que Abrahams se opone, al mismo tiempo está haciendo uso del decorado para proporcionar a la audiencia un espectáculo visualmente agradable. Esto se puede apreciar, una vez más, en la secuencia en la que Abrahams se enfrenta a los directores. Cuando se levanta para pronunciar su discurso, se muestra al personaje rodeado de todos los atributos del estilo de vida de los directores: el lujoso decorado formado por muebles, retratos, lámparas y objetos de plata antiguos. La cámara retrocede en ese momento para revelar una parte más amplia del escenario, y acaba sustituyendo la centralidad de Abrahams dentro de la escena por el ambiente en el que está

---

101 En cierto sentido, se puede decir que la fijación de Abrahams en el éxito se vincula directamente con la ideología thatcheriana, porque, como hemos visto, el thatcherismo se caracterizaba a sí mismo porque ideológicamente volvía la vista hacia el pasado de glorias imperiales y de valores tradicionales, mientras que económicamente la dirigía hacia delante en un intento de reestructurar la economía británica por vías más competitivas.

102 Muy elocuente en este sentido es cómo los profesores del colegio de clase alta y el *playboy* aristocrático Lindsay se quedan literalmente al margen para que se permita correr en los Juegos Olímpicos a Abrahams y Liddell.

situado. Una y otra vez, a lo largo de la historia, la cámara tiende a «abandonar» a los personajes principales para deleitarse con el esplendor de su entorno histórico. Hasta tal punto que, según afirmó un crítico, *Carros de fuego* es «una película cuyo subtexto contradice al texto» (en Hill, 1999*a*, 28). En otras palabras, para una película tan ostensiblemente crítica con un sistema arcaico, el texto no se recata en la recreación visual del espectador en dicho sistema.

Para concluir, si uno de los distintivos fundamentales de los años de Thatcher fue el concepto de iniciativa, el éxito internacional de *Carros de fuego* puede ser considerado como una expresión elocuente de los nuevos valores empresariales puestos en práctica durante los años ochenta. La cálida y minuciosa visualización del patrimonio nacional que proporciona la película, su fijación con una cierta clase de élite y su visión nostálgica del pasado son claramente algunos de los distintivos que iban a tipificar muchas de las películas históricas posteriores. Aun cuando el estilo visual de *Carros de fuego* y su envolvente música parezcan invitar a los espectadores a escapar de los conflictos sociales, económicos y políticos del día a día, se puede considerar también que la espectacular visión del pasado que muestra la película comparte con el thatcherismo una cierta nostalgia por la perdida (pero no recuperada) «grandeza» de la antigua Inglaterra. La película crea de forma deliberada una cierta tensión entre la suntuosidad del pasado aristocrático británico y los esfuerzos de ciertos intrusos para imponer su identidad frente al *régimen* hegemónico. A este respecto, la verdadera cuestión que trae la película a primer plano es la de la identidad nacional: ¿qué significa ser británico? O mejor, ¿cuál es la relación entre ser escocés, ser judío o ser inglés y ser británico? Al enfrentarse a estos temas, la película astutamente mezcla las formas «desde dentro» y «desde fuera» de representar la nación. Por un lado, con los personajes de Liddell, Abrahams y Mussabini, la película subraya la naturaleza híbrida de la identidad nacional, y muestra cómo la «nación» (representada en el equipo olímpico británico) es cuestionada desde dentro de sus propios límites. Se muestra que la nación sería la suma total de las *diferentes* identidades, cada una de ellas con sus particulares lealtades religiosas, étnicas o de clase. Por otro lado, la película presenta simultáneamente al mundo sus manifestaciones visualmente espléndidas de la solidez y la superioridad de la «pura estirpe británica». En este sentido, la seductora superficie de la película transmite un tufillo distintivamente nacionalista, más bien de derechas,

especialmente con su nostálgica presentación de la *britishness* (o, más bien, de la *englishness*) como un privilegio heredado de la *jeunesse dorée* de Cambridge, personalizada en la memoria de la «generación perdida».

4.3. Visiones nostálgicas de la superioridad inglesa: *Regreso a Howards End*

Como he intentado explicar al comienzo de este capítulo, el éxito internacional de *Carros de fuego* abrió el camino a un tipo de cine nacional que se inspira en la tradiciones culturales británicas autóctonas y explora el patrimonio cultural de la nación como forma de labrarse un espacio propio dentro del mercado cinematográfico internacional.[103] En este sentido, *Regreso a Howards End* (1991) es el tipo de película que se encuentra profundamente enraizada en las tradiciones culturales nacionales. La película, que recibió nueve nominaciones al Óscar (Grove, 1993, 14), despliega la característica puesta en escena primorosa de este tipo de películas, consistente en imágenes familiares de paisajes, obras arquitectónicas y escenarios idílicos. Como «película de traje blanco» (Aguilar, 2001, 884), está empapada en las tradiciones de propiedad, alcurnia, comportamientos y educación de las clases medias y altas. Finalmente, recrea el patrimonio literario británico, adaptando la obra de E. M. Forster, un autor canónico, de una forma tan respetable, incluso tan reverencial, que Brian McFarlane describe el resultado como una «escrupulosa visita guia-

---

103 Como destaqué previamente, aunque esta forma de hacer *heritage films* ha proporcionado los medios y el mecanismo para la construcción de un cine específicamente británico (o, más apropiadamente, inglés), este cine no puede ser considerado exclusivamente «británico» por dos razones. En primer lugar, este género ha sido explotado también por otros cines nacionales, y, en segundo lugar, en muchas ocasiones, los *quality films* británicos de este tipo son el resultado de una financiación y una colaboración internacional. Además, los *heritage films* británicos, en opinión de Hill (1999*a*, 79), tienen un atractivo particular para la audiencia estadounidense, donde, según explica, a menudo han tenido un comportamiento en taquilla mejor que en el Reino Unido. *Una habitación con vistas* (1985), por ejemplo, recaudó 23 700 000 dólares en Estados Unidos y Canadá, mientras que *Regreso a Howards End* (1991) recaudó más de tres veces en los Estados Unidos (12,2 millones de dólares) que en el Reino Unido (3,7 millones). Esto quiere decir también que los *heritage films* se han estrenado o se han difundido inicialmente a menudo en los Estados Unidos más que en Gran Bretaña, como fue el caso de *Una habitación con vistas,* una estrategia que se fue usando cada vez más en los años noventa con películas como *La locura del rey Jorge* (*The Madness of King George,* 1995) y *Sentido y sensibilidad* (1995).

da de la novela» (1992, 34).[104] De forma similar y en línea con las versiones previas de los clásicos de Forster por parte de Merchant-Ivory,[105] *Una habitación con vistas* (1985) y *Maurice* (1987), *Regreso a Howards End* se caracteriza por un elegante trabajo de la cámara y por el placer de una refinada interpretación, reflejo de la filiación teatral de los actores.[106] La película cuenta, por ejemplo, con las sobresalientes interpretaciones de Anthony Hopkins (Mr. Wilcox), Vanessa Redgrave (Mrs. Wilcox) y Emma Thompson (Margaret Schlegel) y, en papeles más secundarios, los menos conocidos Prunella Scales (Aunt Julie), Barbara Hicks (Miss Avery) y Peter Cellier (Colonel Fussell). Y esto sin olvidar la interpretación de Helena Bonham Carter (a quien Peter J. Hutchings denomina «primera dama forsteriana» [1995, 220]), que ya había sido protagonista en *Donde los ángeles no se aventuran* y *Una habitación con vistas,* encarnando aquí el mismo tipo de joven inglesa confusa en lucha con su deseo de escapar del conformismo. El reparto es, por tanto, una característica fundamental del género concreto al que *Regreso a Howards End* pertenece, y que Steve Neale identifica claramente como una repetición dirigida a despertar las expectativas de la audiencia.

---

104 Andrew Higson (1996, 118) señala cómo, en *Una habitación con vistas,* otro ejemplo representativo de fidelidad a la fuente literaria, la narración se ve regularmente interrumpida por una serie de títulos típicos originales. Este crítico interpreta tal artificio como el intento de la película de mostrar sus credenciales literarias imitando los encabezamientos de capítulo de Forster. El prestigio literario del original es, de esta forma, convertido en una parte del patrimonio nacional exhibido por los *heritage films,* y éste, a su vez, pasa a ser una marca de distinción, confiriendo a estas películas una cierta aura o revestimiento de «maestría».

105 Las producciones de James Ivory e Ismail Merchant, cuyos guiones para la pantalla fueron escritos a menudo por la novelista Ruth Prawer Jhabvala, constituyen una línea muy especial en la cinematografía británica. Sus elegantes adaptaciones literarias —*Oriente y Occidente* (*Heat and Dust,* 1983), *Las bostonianas* (*The Bostonians,* 1984), *Una habitación con vistas* (*A Room with a View,* 1986), *Maurice* (1987), *Mr and Mrs Bridge* (1990), *Lo que queda del día* (*The Remains of the Day,* 1993), *A Soldier's Daughter Never Cries* (1998)— y su indagación sobre las vidas de figuras históricas (*Jefferson en París* [*Jefferson in Paris,* 1995]; *Sobrevivir a Picasso* [*Surviving Picasso,* 1996]) han sido elogiadas por su sensibilidad, sus virtudes clásicas y sus luminosas cualidades visuales, o condenadas como obras mediocres que trafican con la nostalgia. Véanse: *International Film Dictionary:* Directors, 470-471; Pierce-Roberts (1991, 3-4); Monk (1995, 33-34); Hutchings (1995, 213-228).

106 Esta apelación (y «reclamo publicitario») a la interpretación teatral se puede unir al atractivo empleo, en palabras de Charles Barr, «del prestigioso arma de la voz inglesa educada» (1992, 12), en especial para la audiencia de los Estados Unidos.

Regreso a Howards End es también, deliberadamente, una película ambivalente. Como se ha visto en *Carros de fuego,* la dificultad para el análisis de este tipo de películas reside en el hecho de que los posibles elementos de crítica social presentes en el argumento están habitualmente reprimidos u ocultos por una presentación visualmente espectacular del pasado. Al igual que en, por ejemplo, *Otro país,* en donde el aparente objeto de la crítica, la escuela privada autoritaria que reprime la homosexualidad, se transforma en una fuente de placer y fascinación visual, o en *Maurice,* que, como *Carros de fuego,* se sitúa en la Universidad de Cambridge, esta tensión entre narración y espectáculo se hace particularmente evidente en la lenta y episódica *Regreso a Howards End*. A este respecto, la escena más reveladora quizá sea aquella en la que Henry Wilcox enseña a Margaret Schelgel su suntuosa mansión en Londres y le propone matrimonio en la enorme escalinata. Aunque Claire Monk interprete esta puesta en escena espectacular no como un discurso visual autónomo en conflicto con la narración, sino como un recurso cinematográfico para exponer las emociones de los personajes (en Higson, 1996, 241), diría personalmente que tal ostentación visual y exceso en los decorados tiende a socavar las lecturas de la escena más críticas o «políticas», como podría ser la distancia emocional entre los dos personajes o la crítica de la riqueza y opulencia de mal gusto.

Otro punto a tener en cuenta es que, al igual que otras películas de los ochenta, el mundo en que se encuadra *Regreso a Howards End* es claramente el previo a la primera guerra mundial. La película, por tanto, nos hace retroceder, en palabras de Cairns Craig, al interior de «el último gran período de la alta burguesía victoriana» (1991, 10-11), una edad en la que las clases medias y altas disfrutaron de una autoridad y una seguridad sociales incuestionables, pero también una edad que nosotros, desde nuestro punto de vista, sabemos que iba a durar poco. En la película, sin embargo, parece como si este mundo de estabilidad y privilegio fuera a durar para siempre. Creo que éste es un nexo importante entre nosotros, observadores del siglo XXI, y los personajes de la película. En esta era posmoderna en que vivimos, dominada por la desunión y el relativismo, se nos invita a comprender el argumento de la película y a identificarnos con los personajes como si fueran *contemporáneos,* mientras que, al mismo tiempo, se invoca la nostalgia valiéndose de la identificación de nuestros gustos con un mundo que es visualmente irresistible, precisamente porque

se sitúa en el pasado. A este respecto, el toque nostálgico de *Regreso a Howards End* no implica necesariamente la creencia indiscutible en la superioridad del pasado sobre el presente. Por el contrario, el conocimiento de las turbulencias sociales e internacionales posteriores (las dos guerras mundiales, las depresiones económicas, la desintegración del Imperio) invita a un cierto grado de nostalgia «reflexiva». Por ello, a pesar de toda la estabilidad y grandeza imaginarias del pasado que rebosan los escenarios de *Regreso a Howards End,* desde nuestro punto de vista, la película presenta, con sus personajes, una sociedad al borde de la revolución y sacudida por sus errores y defectos. Por una parte, al dar vida en la pantalla al enfrentamiento entre las hermanas Schlegel y la familia Wilcox, la película presenta una era eduardiana todavía atrapada por todas las miserias, injusticias, intolerancia y obligaciones sociales de la era victoriana. Por otra, al yuxtaponer las diferentes visiones de las dos familias frente a la situación de Leonard Bast, la película establece sutiles comparaciones entre la Gran Bretaña victoriana y «thatcherita» (Parkinson, 2001, 132).

De las hermanas Schlegel, Helen (Helena Bonham Carter) posee claramente el aspecto físico y el corazón incontrolable, mientras que Margaret (Emma Thompson), la mayor, es imperturbable en general, gobernando por medio de su sensibilidad a su obstinada y petulante hermana y a su hermano Tibby (Adrian Ross Magenty), un muchacho egoísta que tiende a eludir las responsabilidades de la vida, siendo más bien un estudiante de tipo ermitaño.[107] Los tres viven cómodamente en una casa londinense de moda. Los amigos de los Schlegel, como ellos mismos, forman parte de la juventud moderna de la era eduardiana: se apasionan con el derecho al voto de las mujeres y abrazan las ideas socialistas que se propagaban en aquellos momentos. Por su parte, los Wilcox son exactamente la antítesis de los Schlegel. Ruth (Vanessa Redgrave) es un personaje bondadoso que cuida con fanatismo de Howards End, la casa de campo en la que nació, de su jardín y de su familia. Su marido, Henry Wilcox (Anthony Hopkins) es en gran medida el comerciante rígido, insensible y con afán de lucro de su tiempo. Tienen tres hijos: Charles (James Wilby), un personaje insufrible, Paul, superficial, aventurero, seductor por naturaleza, y Evie (Jemma

---

107 Un papel que Emma Thompson retomará en la posterior adaptación de Jane Austen, *Sentido y sensibilidad,* película en que Helena Bonham Carter es sustituida por Kate Winslet.

Redgrave), su hija sosa y consciente de sus deberes. La intimidad entre las dos familias comienza de modo poco propicio cuando Helen, que está pasando un fin de semana en Howards End, se enamora de toda la familia Wilcox y en especial de Paul, aunque sufre un desengaño cuando los Wilcox le hacen el vacío como a una extraña y un ser inferior. De vuelta a Londres tras la desastrosa visita, coge sin querer un paraguas que pertenece a Leonard Bast (Sam West), un oficinista mal pagado de clase media baja que trata de mejorar su educación mediante lecturas serias y asistiendo a conciertos. Como éste no puede permitirse reemplazar el paraguas, sigue a Helen hasta su casa, precipitando así el comienzo de una relación con los socialmente concienciados Schlegel. Mientras tanto, los Wilcox han alquilado un apartamento al otro lado de la calle de la casa de los Schlegel. En este momento, Margaret y Ruth (quien ya está evidentemente muy débil y enferma) entablan una relación sorprendentemente íntima. Ruth muere poco después, habiendo garabateado una nota a lápiz en su lecho de muerte en la que deja Howards End a Margaret. Sentados alrededor de la mesa del desayuno, discutiendo el legado de Ruth, todos los Wilcox deciden ignorar lo que consideran un capricho en la ofuscación del último minuto.

A partir de este momento, el argumento y subargumento se hacen más densos. Al tratar de ayudar a Leonard Bast, las hermanas Schlegel hacen que pierda su trabajo por hacer caso de un comentario inadvertido de Henry Wilcox. La situación de Bast causa una ruptura entre las hermanas. Y así, mientras que Margaret entra en la familia Wilcox al casarse con Henry Wilcox, Helen, llena de remordimientos por haber reducido a Bast a la pobreza, se echa en sus brazos y queda embarazada. Después de una serie de contratiempos, ambos coinciden en Howards End. Es aquí precisamente donde Leonard Bast morirá a manos de Charles Wilcox. Por entonces, Margaret ha decidido dejar a su marido debido a la imperdonable hipocresía de él. Wilcox es de la opinión inflexible de que la soltera y embarazada Helen no debería «contaminar» Howards End con su presencia, mientras que nunca admitirá que él mismo cometió adulterio en una aventura pasada con la esposa de Bast, Jacky (Nichola Duffet). Tras todos estos avatares, la película termina con una escena más tranquila y optimista que muestra a Helen jugando con su hijo en los campos de delante de Howards End. Se puede decir, por tanto, que la película concluye dejando en el aire esta pregunta: ¿en manos de quién terminará Howards End?

Si se comprende el hechizo de los ladrillos rojos de Howards End como una metáfora de la misma Gran Bretaña, no sería excéntrico considerar que esta propiedad invoca una mitología de la nación como un espacio rural y tradicional en su espíritu, un lugar de antigüedades y poseedor de una prolongada historia, en donde las cuestiones de herencia son cruciales (Higson, 2000*b*, 36). En este sentido, la pregunta de la conclusión de la película pasaría a ser, no tanto quién va a heredar esta encantadora casa de campo, sino quién va a tomar posesión de la antigua e histórica Gran Bretaña. En otras palabras, ¿con quién, con qué clase, descansará el futuro de la nación? Howards End, la casa, es de esta forma presentada como «la propiedad patrimonial fundamental de esta narración», y lo que está en el candelero es la cuestión de la «herencia» (Higson, 1996, 239).[108]

A la luz del comentario de Higson, *Regreso a Howards End* trata básicamente de las clase sociales. La película dramatiza la interacción entre los Bast de clase baja, los refinados Schlegel de clase media y los extremadamente acaudalados y nuevos ricos Wilcox. Esta explosiva combinación y mezcla de clases sociales tiene lugar «bajo la sombra» de la presencia constante, fantasmal y victoriana de la señora Wilcox.

Como es bien sabido, el mayor exponente del concepto de clase es Karl Marx.[109] En su análisis del período del capitalismo industrial, Marx sentenció que lo que era «nuevo» en el capitalismo era su potencial como sistema superior y más refinado para explotar a la clase trabajadora. Además de su rentabilidad conseguida mediante la explotación, el capitalismo industrial se caracteriza también, según Marx, por desarrollar un sistema de clases cada vez más «simplificado». «Nuestra época, la época de la burguesía [...], se está dividiendo más y más en dos grandes facciones hostiles, en dos grandes clases que se enfrentan directamente la una con la otra: la burguesía y el proletariado» (1988, 80). Marx pensaba que el destino final

---

108 Sobre esto, es importante hacer notar que mientras que en España existe un término específico para referirse a un legado o patrimonio que pasa de generación en generación, en inglés la expresión que se utiliza es *heritage.*

109 La teoría de las clases sociales que delineó el pensador alemán era parte de un proyecto mucho más amplio y ambicioso: ni más ni menos que la historia de todas las sociedades humanas.

de esta estructura binaria en las relaciones de clase[110] sería un conflicto revolucionario entre las clases, y que la victoria de la clase trabajadora era inevitable.

En contraste con la crítica y oposición de Marx al capitalismo industrial, Max Weber llama la atención sobre otras formas menos políticas de estratificación, diferentes de la oposición binaria de Marx entre burguesía y proletariado. Weber afirma que el término *clase* se refiere a cualquier grupo de personas que comparte una situación de clase común. Define *clase* como la oportunidad (o su ausencia) de disponer de bienes o habilidades en un orden económico dado (Edgell, 1997, 11-15; Joyce, 1995, 31-33). Así, para Weber, el tipo de oportunidad que tenga una persona es el factor decisivo que determina su destino. Sobre la base de esta definición de *clase,* Weber hace una distinción entre dos tipos de clases privilegiadas «positivamente», a saber: propietarios o clases poseedoras y clases adquisitivas o comerciales. La primera comprende a aquellos que poseen diferentes tipos de propiedad (casas, tierra, edificios y personas), y la segunda incluye a todos aquellos que poseen mercancías, servicios, habilidades que pueden ser ofertadas en el mercado (empresarios industriales y agrícolas, mercaderes, banqueros, profesionales y obreros especializados) (1968, 303). Weber hace también una distinción entre varios tipos de clases «privilegiadas negativamente», a saber, «los sin libertad, los desclasados y los pobres» (1968, 303, 304). Entre estos dos tipos de clases privilegiadas «positiva y negativamente», Weber observa la existencia de varios niveles «a mitad de camino». Así, más que dos clases antagónicas, Weber entiende que existe una constelación de clases. En otras palabras, Weber tenía una concepción mucho más compleja y pluralista de la estratificación social.

---

110 La razón por la que Marx dice que sólo existen dos clases principales bajo el capitalismo sería que, dado que las relaciones económicas estaban basadas en ese momento en la propiedad privada, lógicamente sólo existían dos posibilidades: una clase de empresarios ricos, poseedores de la propiedad, y una clase de trabajadores pobres y sin propiedades cuyo único recurso es vender su fuerza de trabajo (*labour power,* en la terminología de Marx). Y la razón por la que las relaciones entre empresarios y empleados son inherentemente antagónicas sería que, para conseguir beneficios y sobrevivir en una situación económica competitiva, los empresarios se ven forzados a «explotar» a sus empleados haciéndoles trabajar lo más posible a cambio de los salarios más bajos posible. Por ello, los intereses del capital (conseguir beneficios) y los intereses del trabajo (salarios) son diametralmente opuestos. Esta situación provoca, por lo tanto, un conflicto inevitable entre las dos principales clases sociales acerca del precio del trabajo y sus condiciones (1988, 74-94).

Teniendo esto presente, se puede decir que *Regreso a Howards End* proyecta un punto de vista más weberiano que marxista ortodoxo en su representación de la sociedad eduardiana, que estaría comprendida por al menos *cuatro* categorías sociales diferentes. Christopher Gillie (1983, 117) las identificaría como «la clase rica culta que sostendría la vida intelectual, el mundo comercial y administrativo que proporcionaría las inversiones de las que vivirían las clases cultas, la aristocracia genuina que preservaría la continuidad tradicional de la sociedad inglesa, y la clase necesitada, el proletariado, que se extendió espectacularmente a finales del siglo XIX».

Ruth Wilcox encarna el rápido desvanecimiento de la influencia de la gran aristocracia terrateniente inglesa, que había favorecido tradicionalmente la jerarquía y el patriarcado. A este respecto, es particularmente reveladora la escena que describe la comida en casa de las Schlegel. Las anticuadas ideas de la señora Wilcox acerca de dejar «las acciones y las discusiones a los hombres» y su sorprendente comentario de que está «muy agradecida de no tener que votar» producen evidentemente, un embarazoso silencio entre los invitados progresistas y de ideas liberales reunidos alrededor de la mesa. Al mostrarla como mentalmente perteneciente a otra época, la película subraya discretamente las transformaciones que están teniendo lugar con el cambio de siglo. Pese a sus ideas anticuadas, la señora Wilcox se ha casado claramente por debajo de su posición. Su matrimonio con un miembro de la clase agresiva, capitalista y empresarial representada por su marido, Henry Wilcox, es una prueba de cómo el antiguo sistema de categorías sociales fijas estaba siendo derribado por el crecimiento de una nueva clase a escala mundial (Houghton, 1975, 4-5). En el extremo opuesto del ámbito social, Leonard Bast personifica a los económicamente desposeídos que todavía aspiran a ser de clase media. Por su parte, los financieramente independientes pero improductivos Schlegel se sitúan, por así decirlo, «en el medio» de esta representación ficticia de la sociedad eduardiana. Curiosamente, estas cuatro categorías se resaltan todavía más en la película por sus actitudes diferentes con respecto a la propiedad. Mientras la señora Wilcox, por ejemplo, considera que Howards End representa no sólo sus orígenes sino el significado real de la vida, para los Wilcox las casas son simples mercancías que se compran, se alquilan y se venden. Por otra parte, mientras que las Schlegel buscan en Wickham Place la base para la estabilidad y el orden, Leonard Bast considera su apartamento de la vía férrea como una especie de cárcel, un símbolo de su destino social (Gillie, 1983, 119).

Desde esta perspectiva, por tanto, se puede decir que el conflicto dramático en *Regreso a Howards End* gira alrededor de la categoría social y las actitudes con respecto a la propiedad. Más concretamente, parece que el punto central de la película deriva de los intentos de las dos hermanas por relacionarse con las clases a ambos lados de la suya: mientras Margaret aspira a conectar con la clase superior, su hermana Helen está más interesada por la clase inferior. A partir de aquí, se puede empezar a apreciar una clara diferenciación entre el prestigio y el éxito de los nuevos ricos personificados por Henry Wilcox y otro tipo de clase económicamente independiente denominada por Max Weber la «clase rentista» (en Joyce, 1995, 32; Delany, 1995, 67-68). Éste es el caso de las hermanas Schlegel, cuyos ingresos derivan de las inversiones de capital realizadas por su padre y otros parientes en la industria o los negocios. Gracias a los réditos de las inversiones, son mujeres jóvenes económicamente independientes que no tienen nada mejor que hacer que organizar meriendas, cultivar su mente mediante la lectura, asistir a conciertos o conferencias (originalmente, la quinta sinfonía de Beethoven; pero, en la película, una conferencia sobre «Música y significado») y alimentar sus almas mediante actos de filantropía. El problema es que la virtud e independencia de mente tanto de Margaret como de Helen derivan del dinero ganado por *otros.* Los Wilcox representan una clase diferente. Como presidente de la Imperial and West African Rubber Company, el señor Wilcox está caracterizado como el modelo de empresario trabajador, exitoso y rico, el tipo de hombre que convirtió a Gran Bretaña en el taller del mundo. Convencional, con aires de superioridad y autoritario, trata a todo el que está por debajo de él con absoluto desprecio. Como aconseja elocuentemente a Helen Schlegel, «no tengas una actitud sentimental con los pobres. Uno siente pena de ellos, pero el mundo es así». Si para él la pobreza es un molesto pero inevitable efecto colateral del progreso, el saber cultural es, en su opinión, totalmente inútil para las transacciones comerciales de cada día. Por esta razón, se burla amablemente del interés de su esposa por libros como *Theosophy,* de madame Blavatsky. Como contrapartida, sin embargo, uno de los temas que se aprecian en la película sería que el ocio, el arte y la filantropía no podrían existir sin esta clase capitalista con ánimo de lucro. De aquí la posición de los Schlegel como parásitos sociales.[111] Margaret continúa

111 Sobre este punto, Paul Delany observa que, dado que no se esperaba que las mujeres eduardianas de clase media trabajaran, eran consideradas de forma natural como ren-

siendo, hasta cierto punto, un parásito al casarse con Wilcox y vivir de la empresa de su marido; mientras que Helen puede criar a su hijo como madre soltera gracias a su conexión indirecta con el capital. Noel Annan (1992, 3) vincula este conflicto entre la «vida interior (cultural)» de las Schlegel y la «vida exterior (lucrativa)» de Henry Wilcox con la situación de Gran Bretaña en los años ochenta al recordar a los lectores cómo, durante once años, Thatcher trató continuamente de persuadir a su electorado de que debería decantarse por una competitividad dura y fuerte, el tipo de competitividad que creaba riqueza aunque creaba también desempleo. Como vimos en el capítulo anterior, la primer ministro creía apasionadamente que este tipo de ética laboral egoísta y socialmente ciega era, a largo plazo, una solución mejor para el futuro del país que la empatía, la preocupación o la consideración por los «que no tienen», según reza la filosofía del Estado de bienestar. En este sentido, el espíritu de Thatcher parece estar personificado en el personaje del señor Wilcox, mientras que las hermanas Schlegel encarnan a todo el sector de las artes y del cine, quienes, gracias a las becas y fondos del Estado, dan valor a las artes y defienden la vida intelectual. De forma muy sutil, por tanto, se puede decir que la película dramatiza la situación contemporánea de las artes en la aversión y repulsión inicial de Helen por la unión de su hermana con Wilcox y su capitulación final al darse cuenta de que depende del dinero empresarial para sobrevivir.

Aunque las Schlegel reconozcan que el dinero mueve la sociedad y proporciona poder y privilegios, la mentalidad de intercambio de acciones de Wilcox y su energía para acumular propiedades es repudiada claramente en *Regreso a Howards End* como una forma de vida ignorante, materialista y brutal. Al exhibir, por ejemplo, la reivindicación grandilocuente y obsoleta por parte de Charles del honor de Helen, que conduce a la muerte de su amante utilizando una espada (símbolo tanto de honor como de muerte), la película resalta el hecho de que un gran poder económico no hace a sus poseedores gente más generosa o de corazón más cálido, sino

tistas por «destino biológico» (1995, 75), siendo su misión en la vida *evitar* el cambio más que activarlo. Parecería por tanto que, al centrarse de forma tan llamativa en las hermanas Schlegel como agentes del cambio, más que como seres pasivos, la película estaría alentando más categóricamente unas políticas de género más radicales y modernas que la ambigua e incómoda narrativa de Forster sobre el sexo (Langland, 1995, 83).

más bien todo lo contrario. En este sentido, es particularmente llamativo cómo se considera socialmente malsana la combinación de un desarrollo económico personal egoísta y unas tradiciones pasadas de moda (la revolución económica dirigida al futuro de Thatcher y su simultáneo deseo de retornar a los valores morales victorianos).

A la vista de este complejo panorama social, nos podemos preguntar cuál es la alternativa que la película propone. Ciertamente no las aspiraciones de movilidad de clase del pobre Leonard Bast, su «imitación» de las clases más altas con un progreso de tipo arnoldiano mediante el aprendizaje y la erudición.[112] Aunque sea un individuo culto y de buen corazón, la elevada cultura a la que aspira no acaba constituyendo una liberación para él. Más bien al contrario. Sólo consigue aumentar su sentimiento de estar «atrapado» en un estrato social inferior, basado exclusivamente en el valor monetario de la persona. De aquí sus intentos desesperados para huir de las injusticias de esta «vida exterior» con inútiles «escapadas» a la naturaleza y al campo inspiradas en lecturas como *The Ordeal of Richard Feverel,* de la que habla a las hermanas Schlegel. En un nivel más abstracto, la cultura acaba siendo también un dramático apéndice de su destino, ya que, junto con la espada, es precisamente una estantería de la biblioteca la que en última instancia causa su muerte. En el otro extremo, la película también descarta totalmente la mirada hacia el pasado de Ruth Wilcox, su letargo pastoral y sus sentimientos de «pequeño país nuestro». Para ella, el progreso y la modernización implican nada menos que la destrucción de un pasado al que se siente sentimentalmente unida, la contaminación del campo y la pérdida de lo que ella más necesita: la sensación de tener raí-

---

112 La culminación del pensamiento de Matthew Arnold sobre la cultura y la educación fue publicada como *Culture and Anarchy* (1869), donde, en sus famosas palabras, describe la cultura como «la gran ayuda para salir de nuestras dificultades presentes; siendo la cultura la búsqueda de nuestra total perfección para llegar a conocer, en todas las materias que más nos conciernen, *lo mejor que se ha llegado a pensar y decir en el mundo*» (cursiva mía) (1971, 6). Aunque Matthew Arnold situara a la cultura en oposición binaria a la anarquía (la atracción amenazante de la ignorancia y el mal gusto), veía la esperanza y la salvación de la sociedad no en el empuje cultural de tipo misionero de un selecto «sacerdocio», o grupo especial de élites educadas, sino en un sistema nacional de educación general (1971, 16-18; 204-212). En otras palabras, sólo los gustos cultivados de las «personas cultas» podrían erradicar la ignorancia, la pobreza y la indigencia, asegurando en su lugar el desarrollo de ciertas cualidades, valores y virtudes morales, esenciales para el desarrollo sano y el progreso de la sociedad.

ces profundas en su propio rincón del país. Aunque ella y su familia «aman de verdad a Inglaterra —le dice a Margaret—, a ninguno de nosotros le gusta Londres. Y ello es así… porque le hace a uno sentirse tan inestable, tan efímero, con casas derribadas por todas partes». En mi opinión, la película tampoco se alinea con el sentimiento de culpa benevolente pero descabezado de Helen por el destino de Leonard Bast, una situación en la que se demuestra que, como individuo, la joven no tiene la menor responsabilidad. Sin embargo, las crecientes pasiones hostiles provocadas en la sociedad británica por el discurso capitalista de la Nueva Derecha en los años ochenta confieren a este personaje claras resonancias contemporáneas, identificadas con las frustraciones ante el «rodillo thatcheriano» de amplias capas de la sociedad. En los primeros momentos de su carrera como líder del Partido Conservador, la señora Thatcher ya había rechazado explícitamente lo que ella denominaba «remordimiento burgués», que definía como «ese sentido de remordimiento y autocrítica que afecta a aquellos, no sólo a los muy ricos, que ascienden a un modo de vida relativamente confortable al tiempo que sienten unas molestas punzadas en la conciencia porque hay otros menos acomodados» (1977, 4; Minogue, 1987, 126). Al atacar este tipo de igualitarismo socialista que había dominado la política británica desde 1945, Thatcher ofrecía una suerte de «liberación psíquica» al próspero centro de la vida británica de clase media cuya iniciativa estaba siendo, en su opinión, debilitada o restringida por esta sensación de malestar y vergüenza ante la presencia de la pobreza y la desigualdad. Por lo tanto, la reacción visceral (pero ineficaz) de Helen frente a la situación de los Bast podría interpretarse como un comentario acerca del tema de la responsabilidad comunitaria y el funcionamiento del Estado de bienestar. Por ello, y a pesar de su lejanía histórica, el pasado representado en *Regreso a Howards End* en modo alguno se aleja de la experiencia directa de la audiencia. Por el contrario, la pregunta que Forster planteó en el cambio de siglo, «¿quién es el heredero de Gran Bretaña?», parece continuar siendo tan contemporánea como entonces.

Si, como se ha comentado antes, una de las características fundamentales de los años de Thatcher fue la desnacionalización de la economía, un efecto secundario principal de este proceso fue indudablemente la «desnacionalización cultural» que se produjo. En otras palabras, las iniciativas privatizadoras incentivadas por el capitalismo desplazaron el interés sobre los valores comunitarios y las nociones de consenso e identidad

colectiva hacia los valores de la iniciativa individual y del mercado. Según sugieren Corner y Harvey, la identidad mercantil de los nuevos capitalistas «rechaza las certidumbres del antiguo orden, destruye la visión estática de un mundo en el que cada uno conoce su lugar y, de paso, desafía las reglas del *nobleza obliga*» (en Higson, 1993, 127). Sin embargo, en el mundo de ficción de *Regreso a Howards End*, estos desafíos al concepto tradicional de la identidad nacional son neutralizados o compensados en alguna medida por medio de la *unión* entre clases diferentes (y sus respectivas ideologías), lo que se hace efectivo en la boda de Henry Wilcox y Margaret Schlegel. En este sentido, se hace evidente cómo la alienación, el alejamiento y la enemistad, resultantes de la visión darwinista de la vida de Henry Wilcox, como si fuera una «batalla» por la supervivencia del más fuerte, se yuxtaponen al consuelo wordsworthiano proporcionado por el «Hogar», según lo entiende y lo expresa Margaret Schlegel (Hutchings, 1995, 216).[113] Al considerar que Howards End está impregnado de la presencia de Ruth Wilcox, Margaret antepone el «espíritu del lugar» a su valor económico. A diferencia de otras viviendas que cambian de manos según el mercado o que simplemente se derriban cuando dejan de ser rentables (como el apartamento de las Schlegel en Londres), se muestra cómo Howards End es conservado, amado y adaptado a las nuevas circunstancias (se ha añadido un garaje, le dice Ruth Wilcox a Margaret) y transmitido de generación en generación. Por tanto, lo que aquí se gestiona, materializado en Howards End, es el principio de continuidad cultural. A este respecto, la película destaca el atractivo intemporal de Howards End como típico hogar provinciano y casa de campo inglesa, y que adquiere un significado adicional, en especial al ofrecer a los espectadores un antídoto relajante contra la incomunicación contemporánea. La escena final de la película muestra a Margaret Schlegel, ahora dueña legítima de Howards End, que ha conseguido «conectar» de forma armoniosa diferentes clases sociales reuniendo, dentro de esta singular propiedad, al hombre de acción Henry Wilcox y a Helen, su emocional e impulsiva hermana.

---

113 Como rentista, Margaret puede vivir de la riqueza amasada por generaciones previas. A diferencia de su marido, no construye, crea ni aumenta fortunas, pero tiene indiscutiblemente el poder de mantener ritos ancestrales, como el de los dientes de cerdo enclavados en el olmo en Howards End. A este respecto, conserva mejor el patrimonio que los nuevos ricos Wilcox.

Dado que la casa pasará en su momento al sobrino de Margaret, el símbolo viviente de la unión entre los burgueses Schlegel y los Bast de clase baja, la conclusión de la película supone claramente una visión de la *comunidad* que se aleja de las realidades contemporáneas dirigidas por el mercado. De esta forma, la película, implícitamente, critica más que celebra los valores del mercado, insinuando una huida del thatcherismo más que una concordancia con sus antecedentes victorianos o sus efectos contemporáneos (Higson, 1993, 128). Por otra parte, al respaldar la continuidad rural que representa Howards End, la película presenta simultáneamente al mundo una imagen de *britishness* que reproduce la idea de una identidad nacional central sólida, fija y permanente. Por todo ello, se puede decir que el activo principal de la película (y probablemente la clave de su éxito internacional) sería el tratamiento deliberadamente ambiguo de la nación y la nacionalidad: al tiempo que forja un sentido de identidad nacional de tipo complejo, inestable y siempre cambiante, permite, simultáneamente, una visión de la nación inglesa como una comunidad ancestral, coherente y homogénea.

4.4. El glamour del Imperio: *Pasaje a la India, Oriente y Occidente*

El estreno de *Oriente y Occidente* (1982) y *Pasaje a la India* (1984), junto con el estreno televisivo de *La joya de la Corona* y *The Far Pavilions* en 1984, delimita un período que se ha denominado a menudo «renacimiento Raj», un calificativo que se ha utilizado peyorativamente en ciertos sectores para indicar el contenido ideológico y el significado de este tipo de discurso (Wollen, 2001, 183-185). Uno de los críticos más conocidos y más influyentes de esta nueva «moda» fue Salman Rushdie, quien condena «la creación de un falso Oriente de príncipes de labios crueles y morenas doncellas de estrechas caderas, de irreverencia, pasión y espadas». El propósito de tales retratos falsos, continúa explicando el escritor,[114] sería «proporcionar una justificación moral, cultural y artística al imperialismo y a la ideología que lo sostiene, la de la superioridad de la

114 Sobre este punto, se está refiriendo aquí a lo que Edward Said denunció en su obra clásica *Orientalism* (1978).

raza caucásica sobre la asiática» (1984, 19). Concluye su artículo afirmando que «esas obras de arte, incluso obras de entretenimiento, no son social y políticamente inocuas; que su forma de operar en la sociedad no puede ser separada de la política, de la historia. Para cada texto, un contexto» (1984, 19).

A la luz de tal comentario, el objetivo de esta sección será determinar si dichas películas favorecen una profunda nostalgia por el Imperio perdido o si, al igual que *Carros de fuego* y *Regreso a Howards End,* presentan un cierto grado de complejidad ideológica sobre el presente.

Según observan oportunamente John Hill y Richard Dyer (1999*a*, 99; 1993, 147), las películas del Raj como *Oriente y Occidente* y *Pasaje a la India* exponen claramente un deseo o un interés liberal por sacar a la luz la ignorancia, las injusticias e, incluso las brutalidades de los dirigentes blancos de la India, pero, al igual que en otros *heritage films,* encontramos que la convención de un estilo visual seductor y de una iconografía visualmente atractiva tiende a tapar, esconder o suavizar las críticas al Imperio que contiene el argumento. De nuevo, aquí se puede apreciar un tipo de «doble rasero» dentro de las películas: severos reproches a la historia imperial británica, por un lado, combinado con un considerable glamour visual, por el otro.

Al proporcionar a las audiencias la posibilidad (segura y agradable) de viajar a través del tiempo, la cultura y la clase social, podría parecer que estas películas están informadas por un cierto nivel de «nostalgia simple», invitando con su elegante toque de época a los espectadores a distanciarse de los contextos contemporáneos y de las circunstancias del día a día. Aunque este tipo de «turismo» cultural e histórico pueda dar cuenta de gran parte de la popularidad de estas películas, en otro sentido, y en especial teniendo presente que la mayoría de los estrenos basados en «textos Raj» se congregan alrededor de 1984, año en que Margaret Thatcher negoció la transferencia para 1997 de la colonia de Hong Kong a la República Popular de China, se podría también argumentar que la evocación del tiempo pasado en estas películas está, al igual que en otros *heritage films,* enraizada específicamente en la historia contemporánea británica. Según sugiere Bryan Turner (en Hutchings, 1995, 217-218), «Se puede […] asegurar que los períodos nostálgicos están asociados a la pérdida de las colonias, o al menos al recuerdo de tales pérdidas. En la Gran Bretaña contemporá-

nea, existe un acusado estado de ánimo de nostalgia poscolonial, representado poderosamente por *The Raj Quartet* (1987), de Paul Scott, y en la plétora reciente de documentales televisivos sobre la pérdida de poder imperial e influencia mundial». A este respecto, se pueden considerar tanto *Pasaje a la India* como *Oriente y Occidente* no como una «huida» del presente, sino más bien como respuestas a una sensación de declive tanto de la «Gran» como de la «Blanca» Gran Bretaña. Según afirma Salman Rushdie, «el ascenso del revisionismo Raj [...] es la contrapartida artística del ascenso de las ideologías conservadoras en Gran Bretaña» (en Hill, 1999*a*, 99). Tal punto de vista sitúa estas películas Raj en el contexto de la nostalgia poscolonial y posimperial, una nostalgia tan explotada por los discursos oficiales y tan convincente como la producida, por ejemplo, por el conflicto de las Malvinas de 1982 o por la estrategia militar «Guerra de las galaxias» de Margaret Thatcher y Ronald Reagan en el acuerdo de Camp David sobre disuasión nuclear de 1984 (Young, 1993, 397-400). A la luz de estos comentarios, la vena nostálgica presente en *Pasaje a la India* y en *Oriente y Occidente* puede explicarse como una relación «reflexiva» de amor y odio con el pasado imperial británico. Como dice irónicamente Harlan Kennedy, «mientras nuestros ojos y nuestros oídos se derriten ante el efecto del majestuoso escenario, de los maravillosos trajes, y el "¡Dios, cuántos elefantes!", nuestras almas [...] dejan escapar una reprimenda por tratar a nuestros súbditos coloniales tan mal [...], por el esnobismo, la crueldad y la opresión» (en Wollen, 2001, 184-185).

Esta lectura revisionista de la presencia británica en la India se encuentra claramente reflejada en la versión de *Pasaje a la India,* de David Lean. Lean, uno de los más famosos directores de cine británicos,[115] con un acreditado número de películas de éxito, como sus elogiadas adaptaciones para la pantalla de las obras maestras de Charles Dickens *Cadenas rotas* (*Great Expectations,* 1946) y *Oliver Twist* (1948), y sus películas de aventuras *El puente sobre el río Kwai* (1957) y *Lawrence de Arabia* (1962), no tardó en convencer a los *dons* del King's College de Cambridge, como custodios legítimos y albaceas literarios de la herencia literaria de E. M.

---

115 La reputación de Lean con sus Óscar al mejor director por *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia* consiguió que la compañía británica Thorn EMI financiara el proyecto con 15 millones de dólares. El respaldo financiero y la distribución en los Estados Unidos vino de la mano de la Columbia (Chase, 1985, 4).

Forster (Annan, 1985, 5; Chase, 1985, 4),[116] de que le autorizaran a adaptar este clásico para la pantalla.

En opinión de Jeffrey Richards (1997, 347), los ochenta marcan una época en la que al menos un sesenta por ciento de la población británica ni siquiera piensa alguna vez en comprar un libro. Si tal afirmación fuera correcta, no parecería exagerado afirmar que, para un gran número de personas, los medios audiovisuales han reemplazado ya de hecho a las novelas como principal vehículo para el conocimiento, la experiencia y el comentario social. En consecuencia, indudablemente, la mayoría de los espectadores han tenido conocimiento de las obras escritas por Forster por medio de «equivalentes visuales», en forma de adaptaciones para la pantalla de sus novelas. Esto podría explicar por qué la mayor parte de los análisis críticos de *Pasaje a la India* (Bell, 1986, 103-110; Levine, 1986,139-150; Hutchings, 1995, 216-221; Millar, 139; Lindley, 1992, 61-67; entre otros) son meros comentarios de pasada sobre la fidelidad (o no) de David Lean con respecto al texto original. Más que insistir en estos tediosos argumentos acerca de los pormenores de la trascripción para la pantalla de Lean, el punto de vista que intento adoptar en mi análisis de la película será el expresado por Richard Dyer cuando afirma que «una película es una película, buena o mala en sí misma y no por el grado de adecuación a su fuente literaria» (1993, 147). Sin embargo, para apreciar el potencial de la película como «teatro político» contemporáneo (Bell, 1986, 103), es necesario volver la mirada al texto fuente original. Si, según opina Vernon

116 Aparentemente, veintiséis años antes de que *Pasaje a la India* fuera finalmente escrita para la pantalla, editada y dirigida por David Lean, el productor John Brabourne ya había solicitado al autor los derechos cinematográficos para su novela de 1924, pero entonces se enfrentó al deseo explícito de Forster de que no se hiciera ninguna película de sus novelas. En el caso particular de *Pasaje a la India,* Donald Chase informa de que «en 1958 Forster dijo que no, temiendo que la película resultante sería probritánica. Más tarde, al cambiar la marea de la opinión política y social, pensó que había buenas razones para temer un tratamiento pro indio» (1985, 4). Finalmente, en 1969, Forster estuvo de acuerdo con una versión teatral de *Pasaje a la India* de Santha Rama Rau, pero murió al año siguiente. Dadas las prolongadas reticencias de Forster a las versiones de su obra en celuloide, el King's College no tenía ninguna prisa para sacar adelante ningún proyecto en este sentido. Pero cuando la idea se fue haciendo más firme, estos *dons* del King's College, conscientes de sus responsabilidades, insistieron en reservarse el derecho de dar el visto bueno al director y el adaptador y a realizar comentarios sobre el guión. Para una descripción detallada de las negociaciones entre David Lean y los profesores de esta institución, véase Annan (1985, 5-6).

Young, la novela *Pasaje a la India* representa «la cima del escepticismo creciente que caracterizaba la visión de E. M. Forster con respecto a las relaciones sociales [...]: la improbabilidad de que un ser humano individual se reconcilie con otro, una clase social con otra, una nación con otra, una raza con otra» (1985, 293), parece que David Lean se apropió (y/o distorsionó) conscientemente de su material literario[117] para producir en su lugar «una película de suspense criminal dentro de un drama de racismo colonial» (Bell, 1986, 103). En otras palabras, su película, refrendada por el éxito internacional, convirtió la novela en una convincente «narración» acerca de una joven inglesa, Adela Quested (Judy Davis), que parte hacia la India a visitar a un joven oficial, Ronny Heaslop (Nigel Havers), con el que piensa casarse, y acusa de violación al doctor musulmán Aziz (Victor Banerjee), para luego retractarse, lo que la conduce al ostracismo tanto por parte de los ingleses como de los indios, para, finalmente, volver a casa soltera y sola. Es decir, la película se centra más claramente en el personaje femenino que la novela.

En contraste con el comienzo y el final de la novela en la India, la película de Lean se abre y se cierra en la lluviosa Inglaterra. Con un fondo de paraguas en Londres y un modelo de barco de vapor de la P & O en la ventana delantera de la agencia de viajes, la primera escena muestra a Adela Quested reservando su pasaje a la India. Dado que la cara de Adela es lo primero y lo último que vemos en la película (dos planos inventados por la película), esta escena no sólo restringe la referencia del título de la película a *su* experiencia, sino que también ayuda a establecer un agudo contraste entre una Inglaterra gris y húmeda y una India brillante y visualmente espectacular (anticipada por la mirada de Adela a las fotografías que cuelgan en las oficinas de la compañía marítima del barco, del Taj Majal y de las grutas de Marabar) (Hill, 1999*a*, 100). A la escena de Inglaterra le sigue la llegada de Adela y la señora Moore (Peggy Ashcroft) a Bombay, donde son recibidas por el espectáculo de la verja de la ciudad, la «puerta de entrada a la India», un desfile de gala para el virrey de la India, que tam-

117 Annan cuenta cómo, contra las imposiciones de los profesores del King's College, el argumento básico de David Lean consistía en que la novela de Forster era eterna, mientras que las películas son efímeras. Dado que esta película se quería hacer para una audiencia de masas, no podía seguir la fuente literaria al pie de la letra (1985, 5). En realidad, según nota David Chase (1985, 4), el guión de Lean estaba basado tanto en la obra de Santha Rama Rau como en la novela original.

bién viajaba en el barco, y otro desfile más de bienvenida para los Turton de Chandrapore (que no aparece por ningún lado en la novela). Así, en lugar de resaltar la presentación de Forster de la India como pobre, extraña, sucia,[118] una incomprensible «extensión virgen» (Pym, 1982, 101), la película, por el contrario, remodela la India «real» con objeto de subrayar la espectacularidad, el glamour y el exotismo del país. En otras palabras, al comenzar la película con un montaje de planos de, por ejemplo, Nueva Delhi, la costa Malabar, el Himalaya (subrayado por el fondo musical de la partitura de Maurice Jarre), parecería que Lean se inclinara por «sacar brillo»[119] al retrato de Forster de la India como un lugar corriente, aburrido y (desde un punto de vista occidental) indescriptible. En consecuencia, la película se reviste de un glamour y un atractivo pintoresco, que está ausente en la novela o que ésta rechaza. Según menciona Arthur Lindley, «casi todas las cosas y personas asociadas con el Raj son más grandes, más bellas, más jóvenes y mucho más elegantes que en la novela, con el resultado que, mientras se nos invita a compartir la crítica verbal de la novela al Raj, también se nos anima implícitamente a disfrutar de ello como si fuera un espectáculo» (1992, 62).

También se evidencia un similar énfasis en resaltar el exhibicionismo visual en *Oriente y Occidente*. Basada en una novela corta pero compleja de la guionista cinematográfica Ruth Prawer Jhabvala, esta película de la Merchant-Ivory retrata las historias paralelas de Anne (Julie Christie), una joven inglesa librepensadora de los setenta y ochenta,[120] y la de su tía abuela Olivia (Greta Sacchi), esposa de un funcionario civil de los años veinte, y refleja cómo, de diferentes formas, ambas mujeres se entregan al romántico hechizo de la India. La película se divide equitativamente entre la búsqueda moderna de Anne y la reconstrucción de la vida colonial en la India de los años veinte, pero va mucho más lejos que la novela al convertir la

---

118 La novela de Forster no comienza en Inglaterra, sino con una vista de la ciudad de Chandrapore, la cual describe como «nada extraordinaria».

119 David Lean llegó incluso a dinamitar una colina para conseguir un efecto más espectacular de las cavernas de Malabar (Annan, 1985, 5) e hizo construir un bazar completo en Bangalore. El objetivo del director era conseguir una mezcla artística de colores entre las mercancías expuestas y los saris de las mujeres (Chase, 1985, 4).

120 La novela de Jhabvala ganó el Booker Price en 1975. Los personajes «contemporáneos» de la novela pertenecen, por lo tanto, a la década de los setenta, aun cuando la adaptación para la pantalla de Merchant-Ivory los «actualiza» sin demasiado precisión histórica.

historia en espectáculo visual. Hasta tal punto que John Preston, en una, por otra parte, crítica favorable en *Time Out* de *Oriente y Occidente,* afirma que «la pasión [...] se encuentra sumergida en una mezcolanza de colorido local» (en Milne, 1983*b*, 87). Y así, las escenas que no existen en la novela (como la ceremonia *derva* al principio de la película) ayudan a «dar colorido» a la película con propósitos visuales más que dramáticos. Otras escenas que sí aparecen en la novela, como cuando Olivia y la señora Crawford (Susan Fleetwood) visitan a la Begum (Madhur Jaffrey), o cuando el *nawab*[121] (Shashi Kapoor) ofrece un banquete a los ingleses, son ampliamente extendidas para reforzar su impacto visual. Y, al igual que *Pasaje a la India*, *Oriente y Occidente* se permite el lujo de «una fotografía implacablemente bella» (Furness, 1983, 132). El resultado es una película que fue ampliamente elogiada por su riqueza visual, hasta tal punto que un crítico vino a decir que, más que sobre cualquier otra cosa, la película era, en realidad, «*sobre* trajes y decorados» (Hill, 1999*a*, 101).

Una de las diferencias principales entre *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente* es que la última, como ya he dicho antes, no se localiza exclusivamente en el pasado, sino que entrelaza dos historias paralelas, una de las cuales tiene lugar en los años veinte, cuando el imperialismo británico estaba todavía en ascenso,[122] y la otra en los años ochenta, en que la actitud del público ante el colonialismo era más bien de rechazo. Por ello, un

---

121 *Nawab* es el título de un noble o un gobernante de la India.

122 En 1875, la oposición al Imperio y a la política imperial (mayormente liberales) estaba contra la continua necesidad de guerras y contra la carga económica que requería mantener un ejército y una marina de dimensiones enormes. Creían que se debía dejar que los países se desarrollaran a su debido tiempo o a su propio ritmo y se oponían a los intentos de las grandes potencias de conquistar para luego suprimir a los países menos desarrollados. Pensaban que a países como Canadá y Australia, que habían sido poblados por europeos, se les debería permitir ser independientes, para que «cayeran del árbol del Imperio como frutas maduras», siguiendo el gran ejemplo de los Estados Unidos de América. El resultado de la experiencia americana, en opinión de los liberales, mostraba que el comercio libre entre potencias iguales era una forma mejor de hacer negocios que el comercio obligado e impuesto de una colonia con una poderosa «madre patria». Se imaginaban un futuro en el que todas las colonias existentes se harían independientes, y no querían que Gran Bretaña se hiciera con nuevas colonias. La principal objeción de los opositores del Imperio, por tanto, sería que era caro e innecesario. También se daba una fuerte reacción contra la crueldad con que eran tratadas las poblaciones nativas de los territorios conquistados. Ernest Jones, un líder cartista, se refería a las muchas colonias de Gran Bretaña como un inmenso territorio en el que «nunca se pone el sol, pero [en el que] nunca se seca la sangre» (Thompson, 1981, 169-171).

punto importante que hay que tener presente es que, a pesar de su estilo visual y su iconografía, la película intenta determinar la diferencia entre el pasado y el presente, entre la filosofía y la política del imperialismo y la más «políticamente correcta» actitud poscolonial de finales del siglo XX. Así, al enfrentarse a la sofocante rigidez y formalidad, Olivia tropieza con los círculos coloniales del final del período Raj, mientras que Anne viaja de un lugar a otro de este subcontinente de forma independiente y libre, mezclándose con gentes de diferentes castas y razas. No se puede olvidar a este respecto que la novela de Jhabvala se había escrito en un momento en que la India había pasado repentinamente a ser una especie de meca espiritual para gran número de jóvenes europeos y americanos que reaccionaban contra el rígido racionalismo del «sistema». Frente a la idolatría de los valores clasistas y materialistas, la llamada generación hippy dirigió sus ojos y su espíritu a civilizaciones orientales que tenían un concepto diferente de la vida y del hombre (S*iglo XX,* 1988, 18-21). Anne alude de pasada a esta nueva visión (romántica) de la India en su primera entrevista con Harry (Nicholas Grace) cuando dice: «supongo que hoy en día simplemente vas allí a seguir a algún gurú o algo por el estilo». Éste es precisamente el caso de Chid (abreviatura de Chid-an-Landa, «feliz de mente», interpretado por Charles McCaughan), quien explica a Anne cuando se encuentran por primera vez que se había despojado de su pelo, ropa, posesiones e identidad capitalista y competitiva para intentar volver a la paz y la naturaleza mediante la introspección, los viajes y la pobreza.[123] Otra de las características importantes del movimiento fue su revalorización del sexo y del amor libre. Como bien se sabe, esta llamada a la autorrealiza-

---

123 A primera vista, la película parece invitar a ver la búsqueda del hinduismo por parte de Chid como una existencia parasitaria hippy, pidiendo de forma oportunista favores financieros y sexuales. Para empezar, Anne rechaza entre risas los avances sexuales de este envejecido americano y desaprueba su dependencia económica de otros, pero no tarda en percibir su seriedad por debajo de su vanidosa autosatisfacción. Se podría argumentar también que, con este personaje, la película está cuestionando discretamente si el paso del tiempo, que lleva en su estela un cambio de convenciones sociales y diferentes relaciones nacionales y trasnacionales, es de alguna manera sinónimo de «progreso». Desde esta perspectiva, sería sin duda evidente para aquellos (igualmente envejecidos) espectadores de izquierdas, a los que tocó vivir bajo el yugo de la política económica thatcheriana dirigida por el mercado, que el movimiento hippy de su juventud, que se había originado como una reacción liberadora contra un sistema que se consideraba cada vez más inhumano, no había producido los efectos deseados, dado que, más que nunca, todo en los ochenta se regía por la competitividad, la tecnología y el mercado.

ción y a la libertad sexual sirvió también de base para la liberación femenina. Así, al retratar a Anne habiendo consumado el tipo de libertad y energía que se le había negado a Olivia en los años veinte debido a su condición femenina, la película claramente asume, e incluso resalta, los cambios fundamentales en las relaciones de sexo que habían acontecido en la sociedad desde los años sesenta. Igualmente manifiesto, por otra parte, sería el hecho de que en todas las escenas de *Oriente y Occidente* dedicadas a reflejar la experiencia de Anne en la India, el grandioso espectáculo asociado tanto al Nawab como a la vida colonial británica ha finalizado y ha sido reemplazado por el ruido, el bullicio y la confusión de la India *moderna.*[124] Frente a la exclusión y desconexión absolutas con respecto a los indios y su forma de vida del personal administrativo británico de los años veinte, que tanto contribuyó al aburrimiento y soledad de Olivia durante las continuas ausencias de su marido (subrayadas metafóricamente cuando se muestra a Olivia contemplando la partida de su marido tras una ventana enrejada), Anne vive en la India independiente, desprovista ahora de sensuales *nawabs* y escenarios lujuriosos. Se aloja con una familia decente de clase media y su casa está ubicada en el centro de las estridentes, polvorientas y abarrotadas calles de Satipur. Aprende algo de la lengua y se puede mezclar incluso con las mujeres indias de las que, dos generaciones antes, habría sido aislada por la práctica del *purdah* (Strick, 1983, 15). En un plano diferente, se señalan algunas muestras de las transformaciones arquitectónicas que tienen lugar al final del gobierno imperial; por ejemplo, cuando se nos muestra cómo la villa del señor y la señora Saunders es ahora la oficina de correos de Satipur; los dominios de Olivia, una funcional oficina del gobierno; y los alojamientos de Douglas, el ayuntamiento; mientras que el palacio del *nawab,* todavía magnífico, no es más que, en palabras de Gavin Millar, «un mausoleo ruinoso [...], un lóbrego sepulcro del esplendor desaparecido» (1983, 65). Si interpretamos estas escenas como recordatorios ópticos de la atrofia, decadencia y deterioro de la colonia tras el fin de la dominación británica, en este caso, el mensaje implícito de la película parecería ser en esencia decididamente reaccionario. Desde este punto de vista, y aunque el entrelazado de diferentes perí-

124 Walter Lassally, a cargo de la fotografía, explica las diferentes técnicas utilizadas para hacer que las secuencias modernas sean más estridentes en cuanto al color y al movimiento; y las escenas de 1920, más tranquilas y de tono pastel (1984, 46-48).

odos históricos hace que *Oriente y Occidente* sea claramente un ejemplo inconfundible de cinematografía *heritage,* se puede concluir que, al igual que en *Pasaje a la India,* uno de sus elementos convencionales centrales sería su estímulo encubierto, merced a su estilo visual, de una suerte de «nostalgia simple» por la pompa del poder que nunca volvería, de aquellos días pasados del dominio imperial británico.

4.4.1. Relaciones imperiales de poder: «el otro»

La historia del Imperio y el colonialismo británicos no sólo implica la explotación militar y económica de los territorios anexionados (Thompson, 1981, 169-171; Robson, 1986, 322-327), sino también la producción *cultural* de significados y percepciones que han justificado y mantenido las relaciones de dominio características de la empresa imperial (Gilroy, 1992, 187-198). Por este motivo, la nostalgia por el glamour del pasado colonial que contienen tanto *Oriente y Occidente* como *Pasaje a la India* puede estar también vinculada con «el otro».

En el capítulo titulado «White» (1993, 141-163), Richard Dyer afirma que la construcción y designación de los negros como «otros» deriva de un entramado cultural que define el color blanco como una «no-categoría». Continúa explicando que los británicos blancos, en general, ni están ni han estado acostumbrados a pensar en sí mismos como miembros de grupos étnicos o como si tuvieran identidad étnica alguna, excepto para considerarse a sí mismos como superiores con respecto a otros grupos étnicos. «Blanco» es y ha sido, por tanto, la norma contra la que cualquier otro es medido, por lo cual no tiene necesidad de autoidentificarse. Dyer concluye que el éxito de la raza blanca consiste en hacer que, la mayor parte del tiempo, «el ser blanco» no parezca existir en absoluto.

Con objeto de profundizar en la comprensión de por qué la variación en el color puede (y en ocasiones consigue) provocar tensiones raciales, resulta interesante atender al proceso de diferenciación en el desarrollo del ser humano. De acuerdo con la teoría psicoanalítica (Young, 1990, 195-197; Tong, 1993, 220-221), en las fases muy precoces de la infancia, el niño pequeño no tiene una apreciación consciente de sí mismo como un ser individual. El mundo del niño es experimentado al principio como una extensión de la madre. En otras palabras, unas emociones tan reconfortantes y sensuales como comer, tener calor, estar limpio, etcétera, son

experimentadas como si fueran parte del yo, que está simplemente presente para satisfacer tales necesidades. Una vez que adquiere conciencia de la diferencia entre él y el mundo que le rodea (etapa del espejo de Lacan), el niño experimenta ansiedad como resultado de la percepción de una pérdida de control con respecto a la satisfacción de sus necesidades y deseos. La ansiedad que surge de esta pérdida de control es reprimida dividiendo mentalmente el yo y la representación del mundo de las personas y los objetos en «bueno» y «malo». El «yo bueno» tenía originalmente el control sobre todo y estaba libre de ansiedad; el «yo malo» no tiene control sobre su entorno y es, por consiguiente, propenso al temor. Como consecuencia, el «yo malo» es aislado e identificado con la representación mental del objeto «malo». En otras palabras, en las profundidades de la conciencia se construye una sensación individual del yo a partir de la imagen ilusoria del mundo dividido en dos bandos, «yo... nosotros» y «ellos... los otros». «Ellos» pueden ser «buenos» o «malos».

La relación entre la construcción de la diferencia y el estereotipo general es particularmente intensa cuando se aplica a nociones de diferencia racial, en especial si consideramos que, para gran número de personas, aquellos que pertenecen a un pueblo «diferente», un pueblo de color, se convierten automáticamente en «el otro» y, de forma inconsciente, se les reviste de todas las cualidades de «lo malo». En otras palabras, como oposición extrema al grupo blanco, ellos (los negros) van a encarnar la amenaza contra la ilusión de orden y control. Las diferencias son así construidas con la creación de diferentes categorizaciones (nosotros, ellos, yo, el otro) que son una forma de mantener un orden y control ilusorios. Dado que los grupos étnicos distintos al nuestro son diferentes físicamente y, además, tienen sistemas de valores y necesidades diferentes e incompatibles, es mejor mantenerlos aparte, separados y categorizados como «otros». De esta forma, se podría evitar el conflicto. Así se puede comenzar a apreciar hasta qué extremo cada película está «salpimentada» con ejemplos de la actitud desdeñosa, e incluso de la aversión, de la comunidad británica por los indios. En este sentido, el señor y la señora Turton (Richard Wilson, Antonia Pemberton) en *Pasaje a la India,* y el doctor Saunders (Patrick Godfrey) y el señor y la señora Crawford (Julian Glover, Susan Fleetwood) en *Oriente y Occidente* son ejemplos patentes de la tendencia fóbica de los occidentales de endosar al «otro» todas aquellas cualidades malas (físicas, sociales, religiosas, culturales) que, a sus ojos, son indicati-

vas de amenaza y desorden. Como consecuencia, una y otra película reflejan, en palabras del señor Turton, la existencia de «un abismo entre el este y el oeste». Mientras que el señor Turton dice a la señora Moore y a Adela durante el viaje en tren a Chandrapore que los británicos no son en realidad «comprendidos socialmente por los indios», la señora Turton, exclama «¡qué suerte!» cuando Adela se queja más adelante de que apenas ha hablado con algún indio desde su desembarco en la India. De forma más detestable, el doctor Saunders, en *Oriente y Occidente,* explica al *nawab* que, en ciertos casos, simplemente golpea las orejas de sus pacientes (indios): «es el único lenguaje que entienden. No tiene sentido razonar con ellos. No son capaces de razonar. No lo tienen aquí. Quiero decir, aquí (señalando a su propia cabeza), de la forma que nosotros lo tenemos».

Orientalism (1985), de Edward Said, es otra obra enormemente influyente sobre el análisis de la proliferación discursiva de la idea de raza.[125] En este libro, Said señala que las ideas occidentales sobre los pueblos colonizados se formaron simultáneamente al proceso de expansión colonial por parte de los imperios británico y francés. Explica, por ejemplo, que los historiadores, los eruditos literarios, los cartógrafos, los pseudocientíficos y los filólogos europeos del siglo XIX mezclaban hechos y fantasías para construir la visión occidental del Oriente. Como consecuencia, en las obras académicas y literarias se describía invariablemente a los colonizados como seres inferiores e inherentemente irracionales, depravados, violentos, embusteros, sensuales e infantiles.[126] El principal argumento de Said sería que las ideas occidentales con respecto al Oriente se formaron y se formularon en un contexto de dominación y sumisión, con lo que las «primitivas» culturas orientales eran invariablemente «comprendidas», definidas, controladas y manipuladas por el Occidente dominador y civilizado. Diría por mi parte que ésta es precisamente la actitud reflejada en ambas películas, una actitud que Perry Levine etiqueta como «totalmente etnocén-

---

125 Aun cuando *Orientalism* se refiera específicamente al islam y a los musulmanes, las ideas avanzadas en esta obra por Said resultan muy útiles como teoría general de representación del «otro».

126 Como sistema de pensamiento, Said argumenta que el «orientalismo» ha tenido su origen en la forma en que el detalle, lo específico, se ha extendido o expandido para formar categorizaciones generales. Como ejemplo, menciona cómo una observación acerca de un versículo en el Corán puede (y de hecho lo hace) llegar a ser considerado como la mayor evidencia de la sensualidad musulmana.

trica […], adaptada a un punto de vista occidental de tipo pueblerino» (1986, 139). Por ello el espectáculo que proporcionan las películas se dirige más al interés del público occidental que oriental. De forma más general, la perspectiva que se ofrece de la India a los espectadores tiende a ser compartida con personajes occidentales, muy a menudo con aquellos que acaban de llegar al país. Por tanto, en *Pasaje a la India,* por ejemplo, encontramos un cierto número de ocasiones en las que se nos invita a contemplar junto a los personajes ingleses su descubrimiento del nuevo entorno: cuando las mujeres llegan a Bombay, cuando Ronny guía a Adela y a la señora Moore a través del mercado de Chandrapore, cuando la señora Moore contempla el Ganges y Adela observa Chandrapore con los prismáticos. Desde esta perspectiva, y aunque tanto *Pasaje a la India* como *Oriente y Occidente* incluyen personajes indios dramáticamente importantes, es de destacar que estos orientales rara vez aparecen solos, es decir, en escenas que no incluyen europeos. El resultado es una discrepancia evidente en la forma en que son representados los personajes orientales y occidentales. Las películas Raj se centran claramente en la complejidad psicológica y profundidad de los personajes británicos, más que en la de los indios. En *Oriente y Occidente,* por ejemplo, se nos permite únicamente vislumbrar a la todopoderosa y perspicaz begum en sus aposentos, rodeada de criadas risueñas, contemplando con furia el mundo exterior desde detrás de sus prismáticos. Del mismo modo, es exclusivamente con el disoluto y voluble Harry que nos es permitido cruzar la barrera de la raza para entrar en el palacio del *nawab.* Otro tanto ocurre cuando nos unimos a Anne en la India moderna, dado que la película se ocupa sobre todo de *su* punto de vista y sus experiencias del país. El punto de vista subjetivo y occidentalizado es todavía más evidente en *Pasaje a la India,* en donde se simplifica considerablemente a los personajes indios con respecto a la novela original. El doctor Aziz es despojado de muchos de sus rasgos significativos (su religión islámica, su conversión posterior al nacionalismo indio) y es en parte convertido en personaje cómico (tan ansioso de complacer a sus huéspedes ingleses que es capaz de poner en riesgo su vida gateando a lo largo de un tren cuando está cruzando un puente muy elevado). De manera similar, la representación de Codbole, el profesor hindú (interpretado por Alec Guinness), reduce al personaje a un estereotipo banal de la inescrutable cara del oriental (que no demuestra emociones ni pensamientos y es, por tanto, muy difícil de comprender o llegar a cono-

cer). El hecho de utilizar a Alec Guiness para caracterizar a un sabio indio no sólo reproduce la jerarquía racial al negar la existencia de actores no blancos (Hill, 1999*a*, 104), sino que también privilegia la perspectiva eurocéntrica, la «ventaja» de los occidentales denunciada por Edward Said, al contar con un actor blanco para encarnar y dar significado (y, por tanto, imponer) al concepto del «otro».

A este respecto, la tendencia evidente de estas películas a presentar un punto de vista blanco, de clase media y occidentalizado recuerda indudablemente el discurso político dominante blanco de los años ochenta. Como vimos en el capítulo primero, la celebración por parte de la Nueva Derecha de la exclusividad insular británica se aferra a nociones esencialistas sobre la nación y la cultura que definen la interacción entre el «yo» y «el otro» únicamente en términos de exclusividad mutua. El menosprecio o la exclusión del «otro» en *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente* ha de interpretarse como una reafirmación de la identidad británica frente a la integración en una unidad europea de mayor tamaño, o como un antídoto relajante contra la amenaza provocada por la insistencia de los inmigrantes en la diversidad y las diferencias culturales.

4.4.2. Relaciones imperiales de poder: la política sexual

Esta tendenciosa perspectiva desplegada en las películas se puede vincular también a otra figuración discursiva de las relaciones entre el Oriente y el Occidente, esta vez, en términos de política sexual. Según indican Glenn Jordan y Chris Weedon en su libro *Cultural Politics: Class, Gender and Race in the Postmodern World,* la imagen del Oriente como «un lugar de erotismo, decadencia y gratificación sexual» ha sido el elemento clave del exotismo con el que durante largo tiempo se le ha asociado (Jordan y Weedon, 1995, 263). De aquí el hecho de que las relaciones entre el Oriente y el Occidente se hayan imaginado a menudo en términos sexuales, siendo proyectado el primero en forma masculina y el otro en forma de mujer o, más concretamente, como una novia que acepta la autoridad de su marido europeo. Esta metáfora ha estado tradicionalmente vinculada al proyecto colonizador como una conquista o, en el caso particular de estas dos películas, como narrativas civilizadoras que respaldan las relaciones de poder imperiales y patriarcales. La empresa colonial se presenta en *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente* casi exclusivamente como un esfuer-

zo de hombres. En este sentido, es notorio cómo se muestra a los gobernadores británicos varones mezclados con la población indígena y capaces de conversar con ellos en hindi o urdú fluidos,[127] mientras que las mujeres de su familia, segregadas habitualmente de la población nativa, sólo pueden transmitir unas pocas órdenes verbales necesarias para el funcionamiento de su hogar (Hand, 1993, 152).

Desde esta misma perspectiva, se podría argumentar también que tanto Forster como Jhabvala trataban de «reimaginar» las relaciones entre Gran Bretaña y la India en su empeño por describir a las *mujeres* más que a los hombres durante el colonialismo. Y así, en las versiones para el celuloide de *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente*, los personajes que realizan la función de «guías» o agentes de viajes, vendiendo la India al espectador, son principalmente femeninos, centrándose la narración principal de una y otra película en cómo el escepticismo de estas heroínas con respecto al colonialismo se presenta en la forma de un encuentro sexual con la India.[128]

En este sentido, aunque la dimensión sexual de *Pasaje a la India* no incluya relación carnal alguna entre su heroína y un hombre indio, se hace evidente desde el comienzo que el deseo de Adela de ver la «India real» está cargado de fuertes connotaciones sexuales. Este aspecto de la película queda ya claramente señalado en una escena muy temprana en la que Adela y la señora Moore comparten el viaje en tren a Chandrapore con los Turton. La señora Turton informa a Adela de que Ronny se ha convertido en un «auténtico *sahib*», y la decepción se refleja claramente en la cara de Adela. Esta secuencia llama discretamente la atención sobre una sensación creciente de que Ronny sería incapaz de satisfacer el ansia de Adela de «aventuras» en la India (ya señalado cuando se mostró a Adela mirando

---

127 Hindi y urdú son dos idiomas muy similares, pero con escritura diferente. El urdú utiliza la escritura árabe, y el hindi su propia escritura. Según Felicity Hand, son aproximadamente tan parecidos como el español y el italiano. Aun así, dice Hand, cuando se pretende definir temas como la política y el nacionalismo, algunos indios pueden argumentar que son lenguajes totalmente diferentes.

128 En su excelente análisis del personaje estelar Deborah Kerr, Celestino Deleyto (2001, 120-31) se centra sobre todo en la película *Narciso negro* (*Black Narcissus,* 1946) para mostrar cómo su papel como hermana Clodagh refleja tanto la ambigua posición de las mujeres británicas dentro del proyecto imperial como la cambiante situación de las mujeres en los años cuarenta con referencia a los modelos victorianos de la feminidad.

fijamente el retrato de la India en las oficinas de la naviera). Nótese como, cuando ella llega a Chandrapore, Ronny la besa castamente en la mejilla. Más tarde, cuando él llama a la puerta de su dormitorio para desearle buenas noches, ni siquiera entra en el cuarto, dejando a una decepcionada Adela examinando su propia imagen en el espejo. Durante la cena, la señora Moore sugiere que «se da demasiada importancia al matrimonio» y que a pesar de «siglo tras siglo de abrazos carnales todavía no estamos más cerca de comprendernos los unos a los otros». Tras esta discreta invitación a liberar las pasiones de cada uno, se levanta de la mesa, dejando sentados e inmóviles a un perplejo Ronny y a Adela, separados por una vela situada en la parte central del plano. Esta referencia al «abrazo carnal» conduce directamente a la escena que sugiere de una forma más explícita la relación entre los deseos sexuales insatisfechos de Adela y su proyección en la India (Hill, 1999*a*, 111). A la mañana siguiente, Adela da un paseo solitario en bicicleta, en el transcurso del cual llega a un templo repleto de estatuas con motivos eróticos. Mientras examina las figuras fascinada y en silencio, es atacada y ahuyentada por una tribu de monos que surge de las ruinas. Al llegar a la zona británica, se arroja en brazos de Ronny, retractándose de la ruptura de su compromiso. De esta manera, la escena del templo no sólo refuerza una imagen de la India exótica y sexualmente peligrosa, sino que manifiesta los propios deseos sexuales desconocidos de Adela. Simultáneamente, se va preparando el terreno de lo que va a suceder en las grutas de Malabar. En esta progresión gradual hacia la escena culminante, David Lean presenta a Adela, la noche siguiente a la ominosa experiencia, agitándose y dando vueltas en la cama, preocupada por el recuerdo de las estatuas, escena que es seguida por otra en la que Aziz mira unas fotografías de mujeres en una revista. De esta forma, se establece una clara asociación entre ambos personajes a partir de sus fantasías sexuales. La creciente intimidad se hace aún más palpable en la excursión a la grutas de Malabar. Subiendo hacia las cuevas más elevadas y durante una conversación confidencial con Aziz, Adela le pregunta acerca del amor y el matrimonio únicamente para revelarle con discreción que ella está a punto de casarse sin amor. Y así, bajo la influencia de la exótica India, el despertar erótico de Adela se ve frustrado, en especial al darse cuenta de que nunca será completa la satisfacción, ligada como se halla a los tabúes, prejuicios y miedo a los «otros» de la Gran Bretaña victoriana. Desde este punto de vista, el deseo de la heroína implica, por lo tanto, no una elección entre

dos tipos de hombres, sino entre dos tipos de experiencia. Por un lado, el único futuro que le aguarda como esposa de Ronny sería la existencia monótona y asexuada de una *memsahib;* por el otro, la India misteriosa le ofrece toda la excitación que echa en falta en su proyectado matrimonio. Incapaz de encontrar una salida alternativa a sus acuciantes necesidades sexuales y a la fascinación ejercida por la India, sus deseos se transforman, en la escena de la gruta, en «histeria sexual» (Millar, 1985, 139; Hill, 1999*a*, 111), que le lleva a acusar de violación a Aziz.

En adelante, se hace difícil la identificación con el personaje, en especial cuando su arrebato neurótico en las grutas de Malabar muestra que es una persona patéticamente inestable. Aun así, para Laura Kipnis, la histeria sexual de Adela representa una «patología» que la película utiliza para cargar la culpa del colonialismo sobre las mujeres. El «proyecto ideológico» de la película, sugiere la autora, sería «negarse a reconocer la culpabilidad moral por una historia envilecida y enmendar dicha historia representando al colonialismo como una enfermedad femenina descargando así la responsabilidad sobre las mujeres (1989; 50). Sin embargo, mientras que es bien patente que la excesiva imaginación sexual de Adela trae como consecuencia una farsa de justicia colonial,[129] no sería justo considerar aquí el colonialismo como una simple patología femenina. ¿Por qué? Adela es culpada en última instancia por la comunidad británica y por los indios nativos, no porque *encarne* el colonialismo (aunque ciertos personajes femeninos como la señora Turton y la señora Callenden sí lo hagan), sino precisamente porque ella ni defiende ni acepta sus convencionalismos. Aun cuando, inicialmente, el doctor Aziz y su amigo Mahmoud Ali (Art Malik) consideren que las *memsahib* británicas son peores que sus hombres, desde el comienzo se muestra que Adela, al igual que la señora Moore, tiene serias dudas acerca de la base moral del colonialismo. La señora Moore, por ejemplo, reconoce escandalizada el abismo existente entre las dos culturas por primera vez cuando el culto y educado doctor Aziz le dice en la mezquita que los indios (simplemente por ser de raza diferente) no tienen permitida la entrada en el club. El abismo existente se

---

129 En su comentario acerca del creciente sentimiento de incomodidad social y sexual que culmina en el juicio ante el tribunal, Gavin Millar explica con ironía que la película reflejaría «una cabezonería colonial y una histeria nativa, seguidos de una histeria colonial y una cabezonería nativa».

hace todavía más patente cuando, durante la «partida de bridge» (no el juego de cartas, sino la «diversión» que supone simular amabilidad y respecto por los indios en reuniones sociales formales con el supuesto fin de «puentear el abismo entre el Oriente y el Occidente»), Adela y la señora Moore se muestran indignadas por la actitud despectiva de sus propios compatriotas para con los invitados indios. A este respecto, el desafío al colonialismo se manifiesta en el genuino interés de estas dos mujeres por los indios y su disposición a ofrecer su amistad a los nativos. Es decir, sus esfuerzos y su deseo de establecer una amistad por encima de la raza y la clase social son precisamente los que trastornan y desestabilizan las bien definidas divisiones entre colonizadores y colonizados, impuestas por el dominio del Occidente sobre el Oriente.

Este tema se vuelve más explícito todavía en *Oriente y Occidente,* especialmente al mostrar cómo Olivia, con su transgresión de las convenciones dominantes occidentales, pone en peligro el gobierno regional británico. Un importante detalle que cabe tener presente con respecto a la novela *Oriente y Occidente* y a su adaptación cinematográfica es que, en una y otra versión, la «historia» se ha elaborado y estructurado a partir de la correspondencia privada de una mujer, una forma de literatura que ha sido considerada tradicionalmente un género límite, una forma literaria «menor» (Eagleton, 1986). Desde el advenimiento de la crítica literaria feminista, este tipo de prosa se ha revalorizado como género literario válido con un propósito ideológico determinado: contar desde los márgenes, dejando atrás el silencio, lo que han silenciado las historias oficiales (Stimpson, 1990, 130-139). En este sentido, el primer y más evidente desafío contra el colonialismo asumido por *Oriente y Occidente* sería cómo, a partir de la intimidad y los detalles de la existencia diaria de una mujer, se desentierran ciertos aspectos silenciados tradicionalmente por la historia oficial de las relaciones entre el Occidente y el Oriente. Desde esta perspectiva, *Oriente y Occidente* se revela no sólo como un relato histórico diferente, sino un relato muy subversivo. En contra de las supuestas crónicas realistas, sin prejuicios y «científicas» de la presencia británica en la India, la lucha que se desarrolla en *Oriente y Occidente* es la de dos mujeres occidentales de períodos históricos diferentes tratando de comprender la India y a los indios. La moderna Anne lleva consigo las cartas que Olivia escribió hace unos sesenta años, mientras que otros detalles, como las tenebrosas circunstancias de la desaparición de su tía abuela, se pueden seguir en

las grabaciones recopiladas por Harry, un cínico y despreocupado inglés, quien, como Olivia, estuvo a punto de ser absorbido para siempre por el mundo del *nawab* (Robinson, 1983, 21). Por ejemplo, nos enteramos por los rumores y por las cartas escritas a su hermana de que, como joven esposa de un asistente del recaudador del distrito, Olivia llegó a la exclusiva comunidad británica de Satipur en algún momento de los años veinte. En un principio, su atractivo marido, Douglas, está decidido a hacer de ella una auténtica *memsahib.* Sin embargo, al igual que sucede con Adela en *Pasaje a la India,* pronto sus anhelos de emociones románticas, de aventuras y de conocer el subcontinente son reprimidos una y otra vez por los obsoletos tabúes victorianos que mantienen apartadas a Gran Bretaña y a la India. Su marido, por ejemplo, tan preocupado por «guardar las apariencias»,[130] se escandaliza de ella cuando sale *en déshabillé* a hablar con él delante de los criados indios y declina la invitación para cenar del *nawab* por considerarla «de lo más irregular».[131] Por otra parte, la película subraya también humorísticamente cómo la inocente Olivia, tan ignorante de los rígidos convencionalismos bajo el gobierno del Raj, «mete la pata» en más de una ocasión. Por ejemplo, cuando, ante el asombro y malestar de la señora Crawford, cuenta a la temible begum real que el *nawab* es «terriblemente atractivo» y que «¡causaría sensación en cualquier salón de Londres!», o la conmoción que inconscientemente causa a las dos comunidades al asistir, en compañía de Harry y del *nawab,* a una representación de músicos travestidos, un entretenimiento reservado exclusivamente a los hombres.

Con el tiempo, el rechazo de Olivia a conformarse con la pasividad sin sentido que se espera de las esposas británicas hace que gradualmente, sin tener conciencia de lo que le está ocurriendo, se vaya dejando seducir por el *nawab* que viene a visitarla, la lleva a picnics y la recibe en su palacio. La relación romántica con el indio se convierte, por lo tanto, en su válvula de escape, en especial cuando le ofrece el tipo de experiencias que le

130 El ejemplo más elocuente del reprimido temperamento inglés de Douglas tiene lugar cuando, al regresar a casa en compañía de Olivia tras una grave revuelta, admite su culpa: «Quisiera cambiar mi temperamento. Pero siempre hay gente mirando».

131 Douglas no puede entender por qué le ha invitado el *nawab,* un simple recaudador ayudante, y no su inmediato superior, el señor Crawford. A tono con los rígidos convencionalismos de la precedencia del rango, declina la invitación en su nombre y en el de su esposa.

son negadas a una *memsahib.* Sin embargo, este enredo erótico interracial se complica pronto y finaliza con la traumática experiencia de un embarazo no deseado. En este momento de la película, la necia y vulnerable Olivia se da cuenta de que su transgresión de los códigos tanto británicos como indios la ha convertido en el eje de las relaciones patriarcales coloniales entre el Oriente y el Occidente: Douglas, su marido, considera que este embarazo es el apogeo de su vida marital, mientras que el *nawab,* que, de igual modo, no duda que el niño sea suyo, mira con júbilo por encima de su hijo ilegítimo como si fuera una especie de venganza contra la presencia colonial británica. «¡Ahora verán! ¡recibirán la mayor conmoción de su existencia inglesa!», dice a la deprimida futura madre. Incapaz de cargar sobre sus hombros el peso de tan considerable responsabilidad «política», Olivia tiene un aborto preparado por la begum, quien considera el suceso una desgracia que se tiene que evitar a cualquier precio. La hemorragia resultante de lo que oficialmente se interpreta como «un aborto» la conduce al hospital, donde es descubierta y denunciada por el doctor Sanders. La comunidad británica, entonces, la tilda, de «manzana podrida» y, en consecuencia, es abandonada por sus compatriotas occidentales. Al igual que Adela en *Pasaje a la India,* «no era una verdadera *memsahib*», según el anciano Harry cuenta a Anne. Habiendo ultrajado los convencionalismos ingleses e indios por igual, toma la decisión de un exilio autoimpuesto para el resto de sus días.

Desde una perspectiva feminista, lo más destacado en los dramas que acontecen a estas dos jóvenes mujeres es su falta de poder dentro del mundo colonial. Como mujeres y procreadoras en potencia, se ven convertidas en simples objetos por sus hombres, sin que su inteligencia, aspiraciones y deseo de conocimientos cuenten para nada. Dado que, bajo el colonialismo, la existencia de las mujeres venía definida por su condición de objetos sexuales, Olivia y Adela sufren la opresiva protección masculina de sus respectivas parejas. Es precisamente su rechazo a adaptarse a las normas de la represión femenina lo que provoca los conflictos sociales y políticos en la forma de una rivalidad masculina, cultural y racial.

Sobre este punto, se puede encontrar un importante vínculo entre Olivia y Adela en la prolongada amenaza (desde el punto de vista occidental) del mestizaje racial. De acuerdo con Lola Young (1990, 194-195), esta amenaza racista tiene un inequívoco antecedente histórico. Según explica, durante los siglos XVII, XVIII y XIX, la subordinación de la pobla-

ción negra se basaba, por lo general, en nociones antropológicas o pseudocientíficas sobre la «raza» que certificaban que cada grupo de personas con características físicas distintas debía ser considerado una *especie* diferente, más que una variedad dentro de la misma especie. Ésta era una distinción crucial, según argumenta, porque, si los grupos sociales pertenecían a especies separadas, entonces la unión sexual entre dos «razas» era antinatural e incluso monstruosa. Sobre esta base, las teorías de la selección natural se utilizaban para dar crédito a la opinión de que la «raza blanca superior» podría verse perjudicada en su evolución al mezclarse con «razas inferiores». La diferenciación según la raza o la especie, combinada con los temores acerca de la mezcla de razas, ocasionaba que la principal ansiedad inducida por «el otro» fuera de tipo sexual. Esta actitud de las *memsahibs* británicas queda reflejada en *Oriente y Occidente* cuando la señora Saunders le dice a Olivia: «precisamente el otro día, oí hablar de un incidente con una dama británica [...]. Era su propio criado, Rivers, que estaba planchando su ropa interior. Por supuesto, se excitó. En cierto sentido, no se les puede culpar. Es su forma de ser, con toda esa comida tan llena de especias de la que se alimentan. Calienta la sangre».

A este respecto y sobre un ominoso fondo de mezcla racial, *Pasaje a la India* es claramente un melodrama de represión sexual. Aunque no llegue a existir ninguna prueba real de relaciones sexuales entre la *memsahib* inglesa y el doctor indio, David Lean utiliza los sucesos de la gruta, el procesamiento por violación, la acusación y sus consecuencias legales para llamar nuestra atención sobre el gran abismo existente entre las dos culturas y para explorar la manera en que se comprende al «otro» desde nuestro occidentalizado punto de vista. Durante el juicio, la supuesta atracción de las razas oscuras por las más claras es ironizada por el cínico comentario del abogado defensor: «¿Incluso cuando la dama sea más fea que el caballero?», lo cual equivale a un ataque frontal contra los sesgados discursos occidentales que equiparan a los indios con los monos (como la amenazadora «tribu» con la que Adela se había encontrado previamente). De paso, este comentario permite a Adela reconocer a los indios, y especialmente a Aziz, como lo que son: personajes impotentes, sujetos al mismo discurso manipulativo de objetivización que a ella se le hace experimentar como mujer. Ante la evidencia que se acumulaba en su contra, Adela acaba reconociendo que, fuera lo que fuera lo que le ocurrió en las grutas, Aziz no estaba presente. Sobre este tema, es también importante invocar a la seño-

ra Moore, la otra mujer que entró en las grutas y regresó sin hablar de violación, sino de indiferencia y silencio. Para la señora Moore, la experiencia de la India, y especialmente de las grutas, revela no tanto diferencia racial, subyugación y objetivización como, en palabras de Brenda R. Silver, «la radical uniformidad de todos los sistemas dircursivos y su imposibilidad de escapar de la retórica del poder y de la exclusión» (1995, 187-188). Por este motivo, la señora Moore no está dispuesta a intervenir ante el tribunal. Dicho de otra manera, da marcha atrás en su intención de puentear el abismo entre las dos culturas y, al igual que Olivia, se recluye en el silencio y desaparece.

Por su parte, *Oriente y Occidente* hace, según se mencionó previamente, una comparación entre los destinos de dos mujeres inglesas que viajan a la India antes y después de su independencia. En este sentido, la película establece un elemento tanto de contraste como de similitud entre dos épocas y mentalidades diferentes. Según sugiere Chid, Anne es algo así como una «reencarnación de Olivia». Sigue sus huellas y visita los lugares con los que Olivia estuvo relacionada. Su historia se desarrolla asimismo siguiendo caminos paralelos a los de Olivia. Ella también tiene una relación con un indio, Inder Lal (Zakir Hussain), y se queda embarazada de él. Esta vez, sin embargo, el acto sexual con un «extraño» y «exótico» no se realiza con un «príncipe» de una casta naturalmente superior. Aunque Inder Lal pueda comunicarse en inglés, el hecho es que Anne, una experiodista de la BBC, está cultural y económicamente mucho más avanzada que él. Y así la relación se presenta como un suceso casual, experimentado no como una gran pasión sino simplemente como un medio de satisfacer aquellas necesidades sexuales que, en los días de Olivia, ninguna mujer respetable podría haber admitido (Milne, 1983*a*, 83). Hay también un contraste entre ambas en tanto en cuanto Anne ya posee la determinación, la iniciativa, la independencia y el control sobre su vida de los que Olivia carecía. En una época de democracia, meritocracia y sensibilidad creciente por los derechos de las mujeres, Anne se encuentra en posición de no contar a Inder Lal que está embarazada. Decide no abortar y toma la decisión de criar al niño por sí misma. Este contraste entre el aborto obligado de Olivia y la decisión de Anne de tener el niño podría sugerir la desaparición gradual de la ominosa teoría de la mezcla racial y, en consecuencia, la posibilidad de un cierto *acercamiento* entre el Oriente y el Occidente con el que no podía soñar Olivia. Es decir, aunque ambas mujeres «expe-

rimentaran» los misterios de la India al someterse a sus hombres, en el caso de Olivia el encuentro es como víctima, aunque su relación romántica con el *nawab* acabe representando una amenaza contra el colonialismo, mientras que en el caso de Anne, con el clima más tolerante de los ochenta, lo es más como *participante,* constituyendo su hijo una señal de una posible reconciliación de las dos culturas.

Por lo tanto, esta dramatización del encuentro entre el Oriente y el Occidente en la forma de mujer occidental y hombre oriental corresponde claramente a un cambio producido por la preocupación inicial de cómo gobernar la India, o de cómo imponer el orden (principalmente por los hombres), a la exploración de cómo se puede experimentar una India independiente (principalmente por parte de las mujeres occidentales) (Hill, 1999*a*, 115). Sin embargo, la interpretación de las relaciones entre el Oriente y el Occidente mediante una relación sentimental entre dos hombres no sería tan obvia. Tal modelo resulta evidente en las relaciones entre Aziz y Fielding en *Pasaje a la India,* pero también se encuentra en la relación (un tanto confusa) entre Harry y el *nawab* en *Oriente y Occidente.* A diferencia de otros representantes del Raj, Fielding y Harry son conscientes de los disparates del gobierno británico y no rehúyen el contacto social con los indios. Aun cuando ni las relaciones de Fielding con Aziz ni las de Harry con el *nawab* sean abiertamente sexuales, ambas películas subrayan la notoria intimidad interracial de sus relaciones. En *Oriente y Occidente* nunca se explora realmente la orientación sexual de Harry. Como dandi inglés, educado, refinado y culto que es, se aparta claramente de la «norma masculina», ya que carece de la fuerza viril y de la autoridad del colonialista británico. Como personaje «feminizado» atípico, se ha convertido, por lo tanto, en «la criatura débil del *nawab*» (Furness, 1983, 132) y en un favorito de la begum y sus damas de honor. Para el príncipe indio, el encanto de Harry deriva de su inteligente conversación, de su humor sarcástico y de su visión cínica de todo el entramado colonial. Libre, aparentemente, de sentimiento patriótico alguno, Harry hace uso de todas las comodidades y los lujos que el palacio le proporciona sin darse cuenta, según parece, de que sus virulentas opiniones ayudan al *nawab* a reunir informaciones útiles sobre la comunidad gobernante extranjera. Con todo, parece que, en esta relación particular al menos, el príncipe indio tiene claramente el mando. Cuando, por ejemplo, Harry «se escapa» o se refugia en la casa de Rivers, deleitándose por un tiempo con la com-

pañía y las costumbres de los suyos (los británicos), una escena le muestra tomando el té mientras escucha la interpretación que Olivia hace al piano, soñando despierto con los tranquilos y verdes prados y las agujas de las iglesias del paisaje inglés. Sin previo aviso y rompiendo todas la normas de etiqueta, el *nawab* irrumpe en casa de Olivia reclamando la presencia de Harry en palacio. Sorprendentemente, el hasta ahora locuaz Harry se queda sin habla. Es demasiado indeciso para reconocer la añoranza por su país y no puede reunir la fuerza necesaria para hacer frente a la acusación de deserción por parte del *nawab.* De ahí la desfavorable resonancia en la formal declaración del *nawab:* «Cuando amo a un amigo, es de por vida. Es para siempre», especialmente a la luz de la sangrienta historia de una pasada traición a la que tanto alude.[132] Con toda su finura y *savoir-faire,* a Harry, al igual que a Olivia, se le muestra atrapado en la red de un orientalismo que no acaba de comprender. Como descendiente mundano y sofisticado de antepasados tan sanguinarios, el *nawab* rezuma una realeza[133] deficiente y ligeramente sospechosa contra la que ningún personaje puede rebelarse.

Por su parte, Fielding y Aziz se conocen cuando Fielding está en la ducha. Su conversación se hace inmediatamente relajada e informal con Aziz sentado en la cama de Fielding. Fielding visita más adelante a Aziz en su casa. Él también se sienta en la cama y emprende una conversación sobre el amor con Aziz. Fielding camina cogido del brazo de Aziz tras el incidente de las grutas de Malabar («Te necesitaba tanto», exclama Aziz), y más adelante la cámara se concentra en la cara de Aziz maquillándose antes de la llegada de Fielding después del juicio (Hill, 1999*a*, 108). Aunque la película se centra mucho más que la novela en Adela, una vez finalizado el juicio, no le queda apenas más papel dramático que interpretar. Como consecuencia, la mayor parte de los acontecimientos posteriores al

---

132 Durante la suntuosa cena nocturna en el palacio, el *nawab* relata con orgullo la historia de uno de sus antepasados, quien, habiéndose sentido insultado por una cuestión sin importancia, hizo retener bajo la lona de una tienda a todos los invitados y «les hizo apuñalar hasta que no quedó ningún enemigo con vida». Más adelante explica que ésta era una «cuestión de honor». Su antepasado no era «hombre que se quedara tranquilamente sentado cuando él o cualquiera de los suyos era insultado».

133 A lo largo de toda la película, las autoridades británicas están convencidas de que el *nawab* está aliado con los bandidos locales, y que gran parte de su riqueza y poder se deriva de su protección extraoficial a éstos.

juicio tienen que ver con la relación entre los dos hombres, aun cuando la posible atracción sexual entre ellos es siempre reprimida por la película. Los dos se ven obligados a separarse por las circunstancias que rodean el juicio, pero más adelante se vuelven a reunir («ha hecho todo este camino para encontrarte», dice Godbole a Aziz). Por ello, el final de la película se puede leer también como la culminación de una historia de amistad masculina. Mientras que, en la novela, los dos personajes son incapaces de recuperar su relación original, en la película, al darse la vuelta bruscamente sus caballos de forma simbólica, ambos hombres (aun cuando Fielding tenga en este momento una esposa, Stella [Sandra Hotz]) logran un cierto grado de reconciliación y se les ve dándose un apretón de manos. Mientras que esto se puede justificar como un reconocimiento moderno del cambio de circunstancias entre Gran Bretaña y la India, dentro de los términos propuestos por la película, parece tener mucho más que ver con una versión de la metáfora sexual entre el Oriente y el Occidente en la forma de una relación entre hombres, una relación que no se basa en una percepción de la «diferencia», sino en un reconocimiento de que, en el fondo, los indios y los británicos son iguales.[134]

En este sentido, es digno de mención el conservadurismo en el tratamiento de la identidad nacional por parte de ambas películas. Como hemos visto, los vínculos entre el Oriente y el Occidente presentados (metafóricamente) como una relación heterosexual alientan diferentes tensiones interraciales. Por otra parte, al sugerir la posibilidad de un acercamiento entre ambas naciones con las relaciones entre hombres, una y otra película (pero en especial, *Pasaje a la India*) plantean de forma insidiosa lo que, desde una perspectiva del siglo XXI, se puede interpretar como un mensaje de lo más anticuado y patriarcal, en especial al presentar las relaciones heterosexuales interraciales como una fuerza divisoria, una fuerza que impide la relación de unos hombres con otros.

En conclusión, en primer lugar, los *heritage films* estudiados en este capítulo, son predominantemente películas nostálgicas en las que aquellos elementos de crítica social que se pueden detectar se ven a menudo ensom-

---

134 Como contrapartida, sin embargo, esta utilización de la metáfora sexual es más bien débil, en el sentido de que la «igualdad» que propone sólo se consigue descartando, o ignorando, los otros indicadores de la diferencia (etnicidad, lealtad nacional, religión, etcétera) que obligatoriamente trascienden y complican la idea de la camaradería entre hombres.

brecidos por la representación visualmente espectacular del pasado. El resultado es una tensión entre el tema y el estilo, lo cual transmite a estas películas no poca ambigüedad. Al centrarse en la vida diaria de la clase elevada de los años veinte, la elegancia de *Carros de fuego* y *Regreso a Howards End* invita al placer, la admiración y el orgullo, más que a la especulación y la reflexión. En la línea de otros proyectos estatales de la industria del patrimonio, estas películas dieron a conocer o reavivaron lo que, para muchos, era «la última gran época de la *haute bourgeoisie* inglesa» (Light, 1991, 63). *Carros de fuego,* la película que tiene el honor de haber puesto en marcha el «renacimiento» del cine británico de los años ochenta, es una fábula de hombres (y en términos de reparto, casi exclusivamente de hombres) que se aventuró en el «olvidado» triunfo de Gran Bretaña en las Olimpiadas de 1924, con el resultado fundamental de despertar una emoción nacional indiscriminada en la audiencia internacional. Por su parte, *Regreso a Howards End* es una obra dramática romántica y social que se desarrolla, y parodia de forma benévola, entre las clases eduardianas del sur de Inglaterra. Aunque ambas películas se pueden interpretar con motivo como reflejo de los objetivos e ideologías «oficiales» y «nacionales» (es decir, gubernamentales) del país en el momento de su estreno, también pueden ser entendidas como una respuesta defensiva frente a los términos del debate puesto en marcha por la Nueva Derecha en aquel momento. *Carros de fuego,* por ejemplo, dedica innumerables escenas a las carreras, pero no es tanto la habilidad de Liddell y Abrahams en la pista de atletismo lo que se resalta a lo largo de la historia como sus *motivos* para no conformarse con las normas establecidas. Las convicciones religiosas de Liddell le conducen a oponer resistencia incluso al requerimiento del príncipe de Gales de conseguir una victoria para «nuestra raza». De esta forma, se sitúa a sí mismo tan «fuera del equipo» (una metáfora del propio país) como el judío Abrahams, que ha buscado la ayuda de un entrenador profesional, Sam Mussabini, igualmente marginado por las autoridades reaccionarias de Inglaterra. Tampoco se puede leer *Regreso a Howards End* como una clara versión de la convocatoria de Thatcher de retornar a los valores del pasado. Por el contrario, parece que, al poner en escena la incómoda relación de las hermanas Schlegel con los Wilcox, por un lado, y los Bast, por el otro, la película pone en entredicho el orgullo británico por su propia historia y tradición desde *dentro* de una representación amable de los prejuicios y sentimientos de la mayoría. Frente al desafío a las normas

y valores establecidos por parte de los «marginados» en *Carros de Fuego, Regreso a Howards End* señala la desaparición de la «herencia», es decir, la imposibilidad de que una clase continúe imponiendo su propia moral y sus propios valores al resto de la sociedad. Mediante el enredo de Helen con Leonard Bast y el matrimonio de Margaret con el señor Wilcox, se muestra que la identidad inglesa (encarnada por la señora Wilcox) *no* es autónoma ni autosuficiente, sino que cambia continuamente, adaptándose a las nuevas circunstancias. Dentro de los seguros confines del pasado, lo que hacen en realidad estas películas es implicarse en la interrelación de la cultura británica contemporánea, a pesar del ideal retrospectivo de nacionalidad tantas veces aireado por la señora Thatcher.

Puesto que, en la década de los ochenta, Gran Bretaña se había convertido en país receptor de un flujo masivo de inmigrantes africanos y asiáticos, y lo que es igualmente importante, de sus culturas foráneas, la consecuencia inmediata fue que el significado del concepto de «lo británico» había empezado a evolucionar de una forma imparable y ya no podía volver a ser nunca lo que había sido en el pasado, más concretamente, en los tiempos del Imperio. Por ello, parece que tanto en *Pasaje a la India* como en *Oriente y Occidente* la estudiada belleza de los paisajes de la India, de los edificios y de los trajes invita a los espectadores a desconectarse del presente y viajar hacia atrás, hacia aquel pasado dorado en el que todavía no se habían empezado a cuestionar las antiguas certidumbres y jerarquías de la identidad británica. Aunque ambas películas se sitúan en la India y se basan en novelas sobre la India, está claro que las imágenes majestuosas y exóticas del subcontinente sirven únicamente de telón de fondo para un análisis de personajes británicos *blancos* (son claramente *sus* acciones las que motivan las narrativas principales). Al reflejar de forma tan exclusiva lo que Edward Said leería como preocupación *occidental* por temas *occidentales*, estas dos películas del Raj constituyen un potente eco del legado del Imperio, especialmente con su presentación de las relaciones coloniales en términos de «nosotros» y «ellos». Podría parecer desde esta aproximación que el motivo conductor en *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente* sería popularizar y comercializar una visión «nacionalista» de la *britishness* fija, inalterable, intemporal y decididamente sometida a una versión particular de la *englishness*. En los cada vez más multirraciales y multiculturales años ochenta, tal artificio se puede interpretar o bien como una estrategia proteccionista en respuesta a las fuerzas globales (americanización, nacionalismos, inmigra-

ción, la UE), o bien como una descarada devaluación del «otro» (en el momento en que su influencia está haciendo tambalearse el concepto de *britishness*). En ambos casos, la nostálgica defensa en las películas de la «superioridad natural» de los británicos (ingleses) hace resucitar el patriotismo más chabacano y retrógrado, típico del pensamiento de la Nueva Derecha. Desde esta perspectiva, tanto *Pasaje a la India* como *Oriente y Occidente* se pueden considerar como textos específicamente thatcherianos por su insistencia en el bienestar que proporcionan las ilusiones narcisistas acerca de una identidad británica centrada, homogénea e invariable.

Sin embargo, también se podría argumentar que, en el núcleo de la nostálgica suntuosidad de estas películas hay insinuaciones ocasionales de cierta podredumbre (Wollen, 2001, 182). En este caso, las lamentaciones no se deben tanto a que los grandes días del Imperio sean irrecuperables como a la admisión culpable de ciertos aspectos sombríos de la historia británica. En una y otra película, son principalmente las mujeres las que tienen acceso a esta penetrante experiencia. A este respecto, la señora Moore, Adela (si no fuera por su neurosis sexual) y Olivia representan la cara más aceptable del colonialismo británico. Todas ellas desean conectar de forma genuina con el «otro» y, en consecuencia, son deshonradas por la arrogancia y «el envaramiento» obtusos de su propia comunidad. Aunque cada una de ellas, en su momento, fracasen en su empeño por desafiar las diferencias y divisiones impuestas, consiguen, dentro de la impotencia de su condición de mujeres, causar por lo menos cierta desestabilización en los discursos dominantes del poder. Y así, si se contemplan desde el prisma del género, *Pasaje a la India* y *Oriente y Occidente* están lejos de ser glorificaciones del Imperio. Por el contrario, con estos personajes femeninos se reescribe el período de poder colonial británico en la India para encontrar que no fue en absoluto glorioso. En la actualidad, es decir, en el contexto de las aspiraciones crecientes de las mujeres por la igualdad, por una posición y por una voz propia y en paralelo con las voces críticas de los miembros de la segunda generación de las comunidades inmigrantes británicas, la historia de Anne habla de una unión largamente buscada y finalmente conseguida entre la India y su visitante occidental sin necesidad de humillaciones, juicios ni abortos adicionales. Al venir en ayuda de la fusión de dos «razas» y naciones diferentes, *Oriente y Occidente* apunta claramente a una perspectiva más democrática, internacionalista y multicultural que el absolutismo étnico del «pequeño país nuestro» de Thatcher.

CAPÍTULO 5

5.1. «El estado de la nación». Iconografías contemporáneas

Durante los once años de Thatcher en el poder, la liberación de las fuerzas del mercado pudo haber ayudado a buena parte de la población británica a prosperar materialmente, pero, al mismo tiempo, convirtió Gran Bretaña en una sociedad moralmente más insensible, más primitiva y más desesperada en la que el descenso de la calidad de vida «se escondía» bajo la elevación del nivel de vida (Quart, 1994, 241). Simplificando, Thatcher ayudó a crear un país donde los ricos eran cada vez más ricos y consumían de forma más exagerada; mientras, la ética de la responsabilidad social comenzaba a derrumbarse. Al tiempo que el sur de Inglaterra y Londres se hacían más prósperos y «yuppificados», las ciudades de la industria del acero del norte y las poblaciones mineras languidecían. Esta creciente división geográfica y social se fue acentuando cada vez más por las políticas puestas en práctica por la primer ministro que, como hemos visto, incluían recortes en el gasto público, reducciones de impuestos para los ricos y, donde era posible, privatización de los servicios sociales. Y así, mientras las industrias financieras y de alta tecnología florecían en el sur, y proliferaban las *boutiques,* los restaurantes, las grúas de la construcción y los edificios de oficinas acristalados, el número de desheredados creció a lo largo y ancho de la nación hasta alcanzar el millón, con un 20 % de la población viviendo por debajo del umbral de la pobreza.[135] Asimismo

135 El método de medir la pobreza que se suele utilizar de forma más habitual (adoptado por la UE y el Gobierno británico) computa como «pobres» a aquellos cuya renta queda por debajo del 50 % de la renta media. De acuerdo con los datos del Gobierno bri-

aumentaron hasta tal punto los robos de pisos, la violencia y el vandalismo que Gran Bretaña alcanzó la dudosa distinción de tener la tercera población penal más elevada de la comunidad europea (detrás de Portugal y España) (Abercrombie y Warde, 2002, 542). Visto desde este ángulo, no parece exagerado afirmar que uno de los principales legados de Thatcher fue una vida más empobrecida para una parte considerable de la población. La importancia de las películas que vamos a analizar en este capítulo reside en que ofrecen una clara alternativa a la imagen de una Gran Bretaña próspera, emprendedora y triunfante promocionada por la agencia de publicidad favorita de Thatcher, Saatchi and Saatchi (Young, 1993, 508-510), así como por gran parte de la prensa diaria.

Como vimos en el capítulo anterior, los *heritage films* también reflejaban, de una manera más compleja y ambivalente, una Gran Bretaña optimista y victoriosa. Pese a criticar algunos aspectos de la cultura y la sociedad del pasado (e implícitamente de la vida contemporánea), la característica más sobresaliente de las películas de este género quizás sea la forma en que apartaron su mirada del turbulento presente, fijándola en cambio, con un estilo pictórico y decorativo envuelto en nostalgia, en una Gran Bretaña más serena, pastoral y jerárquica. Por el contrario, el ciclo de películas sobre la vida contemporánea, etiquetado por John Hill como «películas del estado de la nación» (1999*a*, 133-165), describe Gran Bretaña como una sociedad eminentemente urbana, heterogénea, fracturada socialmente y repleta de grandes bolsas de desempleo y de pobreza. Aun cuando estas películas traen a primer plano el daño provocado por la desindustrialización, el desempleo masivo y la pobreza típicos de los años de Thatcher, Carney y Quart (2000, 6) afirman que no reivindican ninguna perspectiva política alternativa. La única certidumbre política que comparten los directores y sus películas fue la de una Margaret Thatcher arrogante y rencorosa en el papel político de mala de la película. Así pues, los directores británicos de las «películas del estado de la nación» (con la excepción de Ken Loach, cuya apelación inequívocamente socialista a una clase obrera cada vez más hostigada permaneció inalterada) no ofrecían un antídoto contra el thatcherismo, pero al menos compartían la creencia de que Margaret Thatcher era la principal responsable del mal

---

tánico sobre la renta interior por debajo de la media, la pobreza ha aumentado de forma sustancial durante las dos últimas décadas del siglo XX, desde el 9 % de la población en 1979 hasta 24 % en 1995/1996 (Abercrombie y Warde, 2002, 124).

funcionamiento de Gran Bretaña. Como vimos en el capítulo tercero, uno de los «éxitos» del partido en el Gobierno fue su estrategia dirigida a erosionar el poder de todas aquellas instituciones sociales que habían tenido en otro tiempo influencia moral y política en el país. Durante los años ochenta, la izquierda británica estaba hecha una lío, dividida y autodestructiva a la vez, y como consecuencia, gran parte de la oposición política tradicional (el liderazgo del Partido Laborista, los sindicatos, los liberales y socialdemócratas) era fácilmente neutralizada por el partido en el poder (Woodward, 2000, 96; Ramsay, 2002, 29 y 35). Obviamente, una debilidad y desunión de tal magnitud tenía repercusiones sociales. Quizá la mas llamativa fuera cómo, de forma lenta pero segura, una gran parte de la clase trabajadora que había votado habitualmente al Partido Laborista se pasó al otro campo, abrazando la visión *tory* de una cultura de espíritu emprendedor. En realidad, la insatisfacción con el Partido Laborista y la desorientación en las filas de la oposición fueron de tal calibre durante la década de gobierno *tory* que el cine socialmente comprometido fue una de las pocas armas ideológicas que persistieron, con eficacia suficiente, para enfrentarse a la marea Thatcher. Películas como *Grandes ambiciones* (*High Hopes,* 1988), *Riff-Raff, Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Launderette,* 1985) y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* representaron una forma eficaz de exponer y denunciar las injusticias, la avaricia, la mezquindad y el absurdo de gran parte de la vida cotidiana durante la era Thatcher. Aunque formal y estéticamente diferentes, todas estas películas comparten una preocupación temática parecida, al proyectar para las audiencias internacionales imágenes críticas de la Gran Bretaña thatcheriana contemporánea.

Este tema no era evidentemente del gusto de Norman Stone, profesor de historia de Oxford y, en ocasiones, consejero de la señora Thatcher, el cual condenaba lo que consideraba como la nueva y «poco apetitosa tendencia de las películas británicas» (en Hill,1999*a*, 133):

> Todas ellas son muy deprimentes, y sin duda intentan serlo. Llueve continuamente; los *skin-heads* dan palizas a la gente; hay disturbios raciales; se inyectan drogas en esquinas mugrientas, hay mucho sexo explícito, en gran parte homosexual y sádico; abundan la avaricia y la violencia; hay muchos metros de lúgubre hormigón y de «decadencia urbana»; aquí y allá se escuchan voces en off sobre la señora Thatcher, Hitler, etc.

En cierto sentido, la desautorización por parte del profesor Stone de las «películas del estado de la nación» denota su incapacidad para comprender

algunos de los cambios que estaban influyendo en las representaciones cinematográficas de la época. Como hemos visto en anteriores capítulos, muchas películas del pasado, así como el ciclo de *heritage films* de los ochenta, tendían a plantear nociones patrióticas, incluso jingoísticas, de la *britishness* que normalmente implicaban una identidad nacional *unificada*. Cualquiera que esté familiarizado con la historia del cine británico puede comprobar que sus representaciones han sido, en general, parciales y mayoritariamente de clase elevada, blanca y masculina.[136] La importancia de las películas que vamos a analizar seguidamente reside en su intención de restaurar en cierta medida el equilibrio. Es decir, apuntan hacia un tipo de cine que puede considerarse «británico» pero de manera *inclusiva* más que excluyente de la multitud de identidades étnicas, de género y de clase que coexisten en la sociedad británica tomada en su conjunto. Como ha argumentado Andrew Higson (1989, 36-46; 2000*b*, 69-72; 2000*b*, 35-47), para que un cine nacional tenga valor cultural debería reconocer y representar la diversidad de las múltiples identidades que existen en la Gran Bretaña contemporánea. En este sentido, se pueden considerar todas estas películas como parte de un cine nacional que se caracteriza, en palabras de Hill, por «el planteamiento de representaciones diversas y provocadoras adecuadas para las complejidades de la Gran Bretaña contemporánea» (1992, 19).

El nerviosismo e inquietud evidentes en la indignada observación de Norman Stone podrían ser también interpretados como una indicación de que ciertas verdades eran demasiado incómodas para ser admitidas. Desde esta perspectiva, podría parecer hoy día que el tema central de las películas de Leigh, Loach, Frears y Greenaway sería la *desintegración* de la comunidad nacional. En otras palabras, la sensación de la existencia de una serie de valores comunitarios compartidos, presentados de forma ficticia por las películas británicas a lo largo del siglo XX, ha desaparecido claramente en estas producciones cinematográficas contemporáneas, siendo sustituida por el egoísmo, la avaricia, el cansancio y el enfrentamiento entre clases. Las «películas del estado de la nación» dramatizan, en palabras de Derek Jarman (Hill, 1999*a*, 159), «la desintegración de las ilusiones» con respecto al «nacionalismo y jingoísmo fingidos», al dejar al descubierto los apuros y la desolación que caracterizaron la existencia de los últimos de la fila en la Gran Bretaña de Thatcher.

---

136 Para una visión de conjunto, véase Sarah Street (1997).

5.2. *Grandes ambiciones:* los perdedores en la Inglaterra de Thatcher

Éste es claramente el caso de *Grandes ambiciones,* que fue elogiada por la crítica como la mejor película en el festival de cine de Nueva York en 1988 (Quart & Quart, 1989, 56) y que constituyó la vuelta de Mike Leigh a la gran pantalla tras un paréntesis de diecisiete años.[137] La película se desarrolla casi por completo en el barrio de King's Cross de Londres y analiza las vidas cruzadas de siete personajes: la pareja de izquierdas formada por Cyril (Philip Davis), un mensajero, y su novia Shirley (Ruth Sheen), que es jardinera; la señora Bender (Edna Doré), la amargada y taciturna madre de Cyril, última inquilina de protección oficial en la revalorizada calle Islington[138] y vecina de rellano de los repelentes *yuppies* Rupert y Laeticia Boothe-Braines (David Bamber y Lesley Manville); y Valerie (Heather Tobias), la hermana de Cyril, una arribista social neurótica e hiperactiva casada con el vulgar empresario Martin Burke (Philip Jackson).

Mediante las acciones e interacciones de todos estos personajes y algunas otras sorprendentes figuras secundarias, Leigh nos transmite el tono social y las tensiones de clase que se desarrollaron en Gran Bretaña durante los años ochenta. Por lo tanto, el retrato de la intimidad doméstica de la gente corriente de Gran Bretaña en *Grandes ambiciones* sirve como

---

137 Tras la realización de *Bleak Moments* (1971), la mayor parte del trabajo cinematográfico de Leigh fue hecho para la televisión, donde se labró una sólida reputación por su muy particular concepto de la cinematografía. Al igual que sus compatriotas Ken Loach y Stephen Frears, Leigh había desarrollado un considerable trabajo de años en televisión antes de darse a conocer a una audiencia internacional más amplia. Entre sus memorables películas para la televisión se incluyen *Nuts in May* (1976), *Abigail's Party* (1977), *Grown-ups* (1980), *Home Sweet Home* (1982), *Meantime* (1983) y *Four days in July* (1985). Aunque, desde el estreno de *Grandes ambiciones* (que fue seguido por otros largometrajes como *La vida es dulce* [*Life is Sweet,* 1990], *Indefenso* [*Naked,* 1993], el éxito internacional de *Secretos y mentiras* [*Secrets and Lies,* 1996], *Dos chicas de hoy* [*Career Girls,* 1997], *Topsy-Turvy* [1999] y *All or Nothing,* 2002), Mike Leigh sea hoy mejor conocido que antes, su dedicación a la pequeña pantalla es probablemente la razón por la que virtualmente es ignorado en la mayoría de los estudios del cine británico.

138 Michael Coveney (1997, 189) relata cómo, durante el rodaje, la colaboración del «prestigiado» vecindario de Islington fue tan cicatera que Leigh y su equipo tuvieron que trasladarse a Bethnal Green para encontrar las dos casas vecinas: una, propiedad del «amante de la ópera», Boothe-Braines, y la otra de la señora Bender.

punto de partida para un análisis de la vida en la Gran Bretaña de Thatcher (Maude, 1989, 27). Esta situación se ve de manera explícita en el personaje de Shirley, quien ha dado el nombre de «señora Thatcher» a uno de los cactus más espinosos de su colección de plantas, «porque es un dolor de huevos». En este sentido, *Grandes ambiciones* es una película intensamente política. Sin embargo, como se afirma en un ingenioso artículo de *Cineaste* (Ellickson y Porton, 2002, 10), es también típico de Mike Leigh negarse a desarrollar un franco argumento político, prefiriendo en su lugar una perspectiva distante y un tono desapasionado. En palabras de Ellickson y Portton, Leigh «es un director de orientación izquierdista poco propenso a hacer películas que inciten a la clase trabajadora a construir barricadas». Un ejemplo de esto puede ser Cyril, quien condena frecuentemente a los *tories* con furia contenida, pero cuya mezcla de cinismo y apatía le impide ser un héroe realmente radical. Leigh no ofrece respuestas simples (y ciertamente ninguna solución marxista), sino que prefiere «compartir» ideas, conflictos, sentimientos y emociones con la audiencia (Petley, 2000*a*, 591). Como ocurre en otras muchas películas de Leigh, la historia de *Grandes ambiciones* oscila entre la comedia y la tragedia, con la desesperación latente de continuo bajo la superficie. Esta profunda sensación de desgracia inminente, a veces en medio de escenas muy divertidas, hace «político» el trabajo de Leigh en un sentido personal, formal y estético, más que en un sentido partidista fácilmente identificable.

Es imposible analizar una película de Leigh sin referirse antes a sus métodos de trabajo. De hecho, según afirma Michael Coveney (1997, 96-97), sus métodos de dirección han cambiado poco desde que los desarrolló en el teatro a mediados de los años sesenta. El propio Leigh declaró en 1973:

> Comienzo con un asunto general que quiero investigar. Elijo los actores y les digo que no quiero hablar con ellos de la obra de teatro. (En este momento no hay todavía obra.) Les pido que piensen en varias personas de su misma edad. Entonces hablamos acerca de estas personas hasta que encontramos el personaje que quiero. Cada actor construye entonces su propio personaje mediante un largo proceso de investigación e improvisación, tanto en la sala de ensayo como en los escenarios reales. Sólo se junta con los actores y se establecen todas las relaciones importantes entre ellos cuando han «encontrado» plenamente a sus personajes: la obra es lo que les acontece a los personajes, lo que hacen por sí mismos. El comportamiento dicta la situación. El trabajo principal, por tanto, se hace en investigación, improvisación y ensayo mucho antes de que aparezca la cámara; en ese momento hay mucho guión. Sucede que no comienzo con un papel escrito, eso es todo (Petley, 2000*a*, 591).

Dados los métodos de improvisación de Leigh,[139] no sorprende que cite a dramaturgos como Samuel Beckett y Harold Pinter como su mayor fuente de inspiración (Ruchti, 1989, 19; Coveney, 1997, 62, 65; Carney y Quart, 2000, 34, 146-148). Esto no conduce a una realidad central de su obra: que no es en absoluto naturalista. Pese a que muchos críticos juzgan y encasillan a Leigh como incapaz de retratar a «gente real» (Kennedy, 1991, 18; Coveney, 1997, 190-191), quizá la mejor forma de describir su trabajo sea como «un realismo destilado o intensificado» (Petley, 2000*a*, 591) que, ciertamente, no descarta elementos de humor, ni siquiera de caricatura, en el retrato de sus personajes. En *Grandes ambiciones,* los Booth-Braines son ciertamente caricaturas de los típicos oportunistas *tories,* pero son perfectamente creíbles, al igual que la hermana de Cyril, la espantosa Valerie. A pesar de la caracterización excesiva de algunos personajes, hay en la película muchos detalles que muestran, de forma distorsionada y figurativa, el mundo de los ochenta como era en realidad (Ruchti, 1989, 19). Leigh es un despiadado observador de los británicos, pero su crítica está sutilmente «camuflada» bajo la superficie de apariencia cotidiana de la película. En el momento del estreno de *Grandes ambiciones,* Leigh dijo que había que «extraer la metáfora de mi cine a partir de un mundo absolutamente tangible, real y sólido, plausible y vulnerable, sin heroicidades y sin exotismo» (Petley, 2000*a*, 591). No sorprende, por tanto, que Leigh haga a sus personajes más positivos, Cyril y Shirley, visitar la tumba de Karl Marx en el cementerio de Highgate, sobre la que está escrito: «Los filósofos únicamente han interpretado el mundo de formas diferentes. El problema, sin embargo, es *cambiarlo*» (cursiva mía).

Grandes ambiciones no se desarrolla alrededor de una narrativa clásica que avanza teleológicamente hasta llegar a una conclusión. Leigh comienza la película con un forastero, Wayne (Jason Watkins), un pueblerino de pocas luces que llega de un lugar llamado Byfleet para quedarse en casa

---

139 Espero que haya quedado claro que Mike Leigh no es partidario de la improvisación, como un anárquico y democrático «a ver qué pasa». El principal trabajo preparatorio de sus películas se hace con la investigación, la improvisación y los ensayos mucho antes de que empiece el trabajo ante la cámara. Para cuando comienza el rodaje, se ha desarrollado un guión y los actores han ensayado y definido a sus personajes. Lo que aparece finalmente en la pantalla es el resultado de un trabajo muy largo y disciplinado. Como indica Julian Petley (1997, 591), para Mike Leigh la improvisación «es simplemente una táctica, un medio para un fin y no un fin en sí misma».

de su hermana.[140] Completamente perdido en la gran ciudad, pregunta la dirección a Cyril y Shirley: «vive en Londres, ¿la conocéis?». A la pareja les da pena y le ofrecen cobijo para la noche. Wayne no guarda relación alguna con otros personajes ni con nada de lo que sucede más adelante en la película, excepto que al caracterizarle como un poco lento de reflejos y de comportamiento solitario, Leigh consigue introducir con él su distintiva y extraña mezcla de comedia y triste desesperación. El papel de individuo cateto y totalmente perdido en la gran urbe de Wayne sirve de contrapunto a todos aquellos personajes que se han adaptado a la nueva Gran Bretaña. La indefensión de Wayne en Londres constituye una forma inicial de comparar el comportamiento de Cyril y Shirley con los necesitados y el modo en que la pareja *tory,* los principales beneficiarios del reinado de Thatcher, tratan a la señora Bender cuando ésta no puede entrar en su casa.

La pareja que unifica todos los episodios en *Grandes ambiciones* es la formada por Cyril y Shirley. Como representantes de una solidaridad civil buena y campechana, ambos jóvenes son arquetipos de la sociedad que dejó atrás la revolución de Thatcher. Cyril es un pseudointelectual barbudo que lee *Lenin para principiantes.* Viste vaqueros, fuma porros y, a los treinta y cinco años, trabaja en un callejón laboral sin salida como mensajero. Es claramente un extraterrestre en la Gran Bretaña de Thatcher, un hombre que no tiene interés por el dinero, la posición social o los bienes materiales. Simplemente se adapta día tras día al mundo frío e impersonal que le trata como si fuera invisible. Es también un hombre con una gran rabia interior y lleno de resentimientos de clase. Aun así, como miembro de la clase trabajadora marginado y bohemio, es un tipo de socialista muy inglés.[141] Su socialismo deriva más de su reacción moral contra la codicia capitalista y la forma de vida de las clases medias elevadas que de su adhesión a una serie de posturas ideológicas. Por ello, su respuesta a la malinten-

---

140 Aparentemente, Wayne dejó su casa tras una pelea con su madre: salió a comprar y trajo empanadas de cerdo, en lugar de empanadas de carne y riñones. Luego, nos damos cuenta de que el sentido encubierto de este episodio lo articula Shirley: «Espero no tener un hijo que sea tan corto», dado que la relación de Cyril y Shirley se ve continuamente perturbada a lo largo de la película por el debate de tener hijos o no.

141 El Partido Laborista se fundó en 1901. La principal diferencia entre la izquierda británica y los partidos radicales de otros países europeos era que procedía más de los ideales humanitarios o de una respuesta pragmática ante la pobreza y las condiciones de vida de la clase trabajadora que de la ideología marxista (Thompson, 1981, 150-156).

cionada pregunta sobre cuál es su verdadera postura ante la vida —«Quiero que todo el mundo tenga comida suficiente, un lugar donde vivir, y un trabajo»— tipifica, ante todo, su amplio humanismo e idealismo, más que cualquier lema o conveniencia política. (Adair, 1989, 65). Por una parte, es un socialista lo suficientemente tradicional como para venerar a Marx y sus ideas, permaneciendo reverencialmente de pie frente al gigantesco busto de su tumba y leyendo en voz alta el epitafio sobre la necesidad de cambiar el mundo. Por otra, sin embargo, las «grandes ambiciones» de Marx, su visión de una sociedad sin clases, es simplemente, en la actualidad, «mear contra el viento». Esta idea se resalta de forma convincente en esta misma escena del cementerio cuando Cyril y Shirley se ven repentinamente rodeados por un grupo de turistas japoneses que están tomando fotografías de la tumba de Marx de forma ávida e interminable. Parece que hoy día Marx se haya convertido en una simple parada en el recorrido de una visita turística, habiéndose diluido en la nada su prestigio ideológico y la influencia de sus obras (Quart y Quart, 1989, 47).

Cyril desea un cambio social, pero no está seguro de cómo afrontarlo. En otra elocuente escena, Cyril y Shirley reciben la visita de una amiga apasionadamente politizada y emocionalmente caótica, Suzi (Judith Scott), quien denuncia el thatcherismo y reclama el poder para el pueblo tan ardiente como ingenuamente y planea ir a Nicaragua. Cyril y Shirley parecen haber dejado atrás todo tipo de movilización política. Cyril se mofa dulcemente de las «reuniones sobre reuniones» de Suzi y califica de falta de sentido su frenética conversación sobre una próxima gran revolución en Gran Bretaña, pero, al mismo tiempo, reconoce que lo único que hace él es estar sentado en su casa sin hacer nada. Leigh demuestra sutilmente de esta manera que incluso las políticas más retóricas e izquierdistas operan a menudo como una línea vital para la persona, como la amiga de la pareja, que vive en los márgenes de la sociedad.[142] En comparación con Suzi, uno puede ver que a Cyril, a pesar de sus sentimientos de desesperación política, las ideas marxistas todavía le proporcionan al menos una

142 Como afirma John Hill (1999, 197), ésta parece ser una presunción general en las ideologías políticas de la obra de Leigh, porque son personajes característicamente inadecuados, faltos de calor humano y sentido común (como Suzi) los que se ven principalmente representados. En *La vida es dulce,* por ejemplo, es la solitaria y anoréxica Nicola quien recita lemas políticos como defensa contra el contacto humano genuino.

referencia moral, una base intelectual para negarse a encajar en esta «Inglaterra de nuevo cuño» (Cordaiy, 1989, 47).

Leigh no define a su personaje principal exclusivamente sobre la base de sus creencias sociales y políticas. Dentro de su comportamiento emocionalmente reprimido, Cyril está caracterizado como un hombre tierno y bondadoso. Su calor humano se expresa en su relación con Shirley, con quien lleva viviendo diez años. Bromean, discuten y charlan íntimamente, y el compartir valores sociales y políticos similares ayuda a su relación. Uno de los aspectos que sobresale más llamativamente en *Grandes ambiciones* es lo lejos que están estos amantes del ideal de la pareja atractiva de Hollywood: Shirley es dentona y, en cierta medida, un patito feo; pero cuanto más la conocemos, más radiante e incluso atractiva se vuelve. Es una mujer joven, cálida, amable y cariñosa. Ama las plantas y las flores y ansía tener un hijo. Esto no quiere decir, sin embargo, que esté caracterizada de alguna manera según criterios «femeninos» amplios y convencionales. Por el contrario, es evidentemente más lúcida y con los pies en la tierra, es decir, menos convencida ideológicamente que Cyril. Es capaz, por ejemplo, de tener la suficiente seguridad para controlar el intento lujurioso y grosero de Martin de ligar con ella.

Cyril y Shirley forman la única de las tres parejas a la que Leigh trata sin tono satírico. A diferencia de ellos, la afectada pareja que vive al lado de la casa de protección oficial de la señora Bender pone los pelos de punta. Al encontrarse con la señora Bender en el umbral de la casa, que se ha quedado fuera y sin llaves, Laetitia Booth-Braine (cuya voz y aspecto físico recuerdan el tono afectado y la inhumanidad frágil, aunque dura, de la propia Thatcher) pregunta a la anciana si no hay ningún vecino que la pueda ayudar. Una reacción tan virulentamente falta de caridad ante el desamparo de la anciana vecina sirve de metáfora de la desintegración de las relaciones sociales. En la «nueva Gran Bretaña» de Thatcher, la anciana señora Bender ha de arreglárselas por sí misma. Un mundo gobernado por el materialismo, la competitividad y la iniciativa no tiene sitio para la solidaridad social. Los desamparados como la señora Bender deben permanecer invisibles y no invadir las vidas de los ricos. Esta idea se ve amplificada más adelante mediante un sinfín de detalles reveladores, tanto verbales como de conducta. Un ejemplo es la expresión «exquisitamente apenada» de paciencia de Laetitia cuando se da cuenta de que tendrá que cobijar a la anciana hasta que se pueda conseguir un juego de llaves de

repuesto. Además, su vigoroso «¡dese prisa!», cuando la anciana se tambalea al subir las escaleras, es profundamente ofensivo, como lo es su despreocupadamente insensible «Le enseñaré dónde está en un minuto», cuando la señora Bender pide, con cierta urgencia, ir al retrete —«¡Oh, quiere decir el lavabo!»—. Más tarde, cuando Laetitia cuenta a su marido, Rupert, que ha accedido a hacer alguna obra de caridad y pide que le dé algunas cajas de champaña, la respuesta inmediata e irritada de Rupert es: «¿A quién estamos ayudando *esta* vez?» (cursiva mía).

Un contratiempo totalmente cotidiano (la pérdida de las llaves) sirve para presentar una confrontación gráfica entre los dos extremos del legado político de Thatcher. Contradiciendo los reproches de algunos críticos sobre la poco halagüeña imagen de Gran Bretaña «perpetrada» en estas escenas, Michael Coveney razona en defensa de Leigh que «ningún cineasta tiene la obligación de ser justo [...] con la sociedad que por derecho reivindica como su herramienta de trabajo. Su única obligación debe ser la verdad según él la percibe, y Leigh percibía una nación dividida y desmoralizada» (1997, 191). Con ello, Mike Leigh no está sólo contrastando las condiciones económicas y espirituales de la época, sino que, por medio de Rupert y Laetitia especialmente, está incorporando también a la película algunos de los aspectos más sórdidos del «ennoblecimiento» de distritos, es decir, el proceso por el cual los profesionales de clase media alta adquirían las casas de las áreas decaídas y relativamente pobres de la ciudad (Abercrombie y Warde, 2002, 319). Para una pareja como los Boothe-Braines, una vecina como la señora Bender es un engorro, alguien que únicamente hace bajar el valor de los inmuebles de la calle. Éste es el espíritu que se refleja en el enérgico consejo de Laetitia a la madre de Cyril de comprar su casa y revenderla después. Aun cuando su casa de diseño sea un misterio para la señora Bender y fascine a Valerie, quien, tras haber impuesto su presencia en la casa, exclama: «¡asombroso lo que habéis hecho de un antro!», lo que los Booth-Braines han hecho con este inmueble tradicional de clase trabajadora es demostrar que, aunque todas las propiedades pueden subir de valor, y de clase, no todo el mundo puede permitírselo.

La venenosa parodia de la época se acentúa todavía más con el retrato de los Burke. La hermana de Cyril, Valerie, y su marido, Martin, encarnan a un segmento de la clase trabajadora que, identificado ideológicamente con la cultura empresarial, viene a engrosar de esta forma lo que

Stuart Hall llamaría la nueva «mayoría simbólica» que rodea el proyecto político de Thatcher (en Smith, 1994, 41).[143] El próspero negocio de Martin como vendedor de coches de ocasión les ha permitido romper con sus humildes orígenes. Sin embargo, en su estilo de vida y en su ambiente se hace evidente la falta de gusto, de cultura y de educación de la pareja. Como nuevos ricos del más bajo nivel, son propietarios de una casa en un distrito residencial, «diseñado como el salón de una peluquería» (Coveney, 1997, 189) y sobrecargado con decoraciones cursis como la chimenea francesa falsa, la fruta decorativa de latón o el ajedrez de vidrio (en el que las piezas están colocadas de acuerdo con su tamaño). Por medio de esta pareja, Leigh expresa de forma gráfica las pretensiones sociales y los gustos de una clase obrera «corrompida» por el materialismo y el consumismo (Hill, 1999*a*, 194).[144] Dado que, para Valerie, la ostentación se ha convertido en un fin en sí mismo, «tuerce el gesto» despectivamente a la pareja *tory* que habita en lo que, para ella, es una simple calle de clase obrera. Al mismo tiempo, sin embargo, Val aspira al estilo de vida que disfrutan Rupert y Laetitia. En consecuencia, va excesivamente arreglada y se pone demasiado maquillaje en su intento de imitar la forma de vestir y los modales de la clase representada por Laetitia. Su preocupación por la apariencia externa le conduce también a pasar gran parte del día haciendo ejercicio en el cuarto de estar en mallas multicolor. Aun cuando un crítico como Harlan Kennedy (1991, 24) vea los muy exagerados rasgos asignados al personaje como prueba de que el estereotipo cómico de Leigh no

---

143 Basando su razonamiento en la teoría de Stuart Hall, delineado en «Blue Election, Election Blues» (1988, 259-267), Anna Marie Smith explica que los intereses materiales son factores muy importantes para la elección entre proyectos políticos. Por tanto, las elecciones no se ganan o pierden sobre la base de las así llamadas mayorías «reales», formadas por una clase o bloque social claramente definidos. Por el contrario, durante los años ochenta, el thatcherismo recibió el apoyo de una mayoría «simbólica» o «imaginaria» muy difusa y en continuo cambio, en la que se incluían en ocasiones «muchas personas de las clases bajas, los trabajadores no cualificados, los empleados a tiempo parcial, los desempleados jóvenes, las mujeres que viven solas, la gente de color, los sin techo, las víctimas del centro de las ciudades» (1994, 40-49; Hall, 1988, 264). Muchos miembros de estos grupos sociales votarían *tory,* bien por no encontrar una alternativa convincente al proyecto político conservador, bien como medio de mejorar, asegurando sus propios intereses materiales o su posición social.

144 Añade Hill que, aunque Leigh no asocie la superficialidad y la pretenciosidad con los personajes femeninos exclusivamente, son generalmente las mujeres quienes hacen gala de estos atributos de forma más clara, como sería el caso de Valerie (1999, 194).

es realista ni convincente, la verdad es que la imagen de la solitaria, insegura y no amada Valerie (con un marido que la insulta y se acuesta con otras mujeres), que llena sus ansiosos días haciendo ejercicio y consumiendo sin freno, es inolvidable de puro patética.[145]

Por mucho que los Burke y los Boothe-Braines puedan parecer diferentes unos de otros social y económicamente, en opinión de Carney y Quart, son esencialmente iguales (2000, 184). Ambas parejas ven absolutamente todo y a todos desde su propia perspectiva personal. Martin, por ejemplo, asume que todas las mujeres son putas y que los hombres tienen derecho a sus favores sexuales, por lo que se siente con libertad de hacer proposiciones deshonestas a Shirley, abusar emocionalmente de su compañera y aprovecharse sexualmente de cada mujer que conoce. Como dice en un momento dado, «todas son iguales».

Es otro tipo de interpretación generalizada de la experiencia la que motiva a Valerie. Al igual que Beverley y Lawrence en *Abigail's Party* (Alison Steadman y Tim Stern) o Aubrey y Nicola en *La vida es dulce,* este personaje cree que uno puede *llegar a ser* alguien simplemente teniendo las posesiones adecuadas, vistiendo la ropa correcta, o hablando de forma apropiada. En otras palabras, como se demuestra en su intención de «ser» Laetitia imitando su forma de vestir y de hablar, para Valerie uno *es* su ropa y sus caprichos.

Por su parte, Rupert y Laetitia tratan de forma condescendiente a todos los que están por debajo de su clase social, como si fueran todos tenderos. En este sentido, el comentario de Rupert, «Lo que ha hecho grande a este país es un lugar para cada uno y cada uno en su lugar», recuerda con desagrado la máxima nacionalista de los tiempos victorianos, repetida tantas veces en los discursos fundamentalistas de la Nueva Derecha sobre la *englishness* (blanca) de clase alta como núcleo intemporal de Gran Bretaña (Smith, 1994, 70-71).

---

145 Hill observa que, al igual que muchas de las heroínas de Leigh, los tres personajes de mujeres jóvenes en *Grandes ambiciones* no tienen hijos. Asocia la falta de descendencia de Valerie y Laetitia con la «esterilidad» de los valores que representan (1999, 197-198). Mientras los Boothe-Braines tienen una única ambición en la vida: tener éxito económico y acumular bienes (casa de diseño, el Saab, la casa de campo), Valerie proyecta la desventura causada por su incapacidad de ser madre en el amor que dedica a su perro doméstico (un afgano de pura raza) al que significativamente llama Baby. También es interesante apreciar que, como ocurre en *Meantime* y *Secretos y mentiras,* la incapacidad de una mujer para tener hijos se asocia con un interés obsesivo por la decoración y el mobiliario del hogar.

La consecuencia de esta incapacidad de los personajes para apreciar, reconocer o incluso tener en consideración estilos de vida y puntos de vista diferentes es la eliminación de las diferencias y el rechazo de las individualidades particulares y distintas. Así, en lugar de ser abiertos y reactivos a los «otros» y a otras actitudes y perspectivas, se ve cómo las personas como Rupert, Laetitia, Valerie y Martin modelan a todo y a todos para que encajen dentro de sus *propias* categorías mezquinas emocional e intelectualmente. Rupert y Laetitia, por ejemplo, no pueden imaginar tan siquiera que la señora Bender tenga ideas, sentimientos o valores diferentes de los suyos. Por su parte, Valerie ni siquiera puede concebir que Cyril y Shirley puedan querer comportarse en la fiesta de cumpleaños organizada por ella de forma diferente a como ella piensa que deberían hacerlo. Mientras tanto, Martin simplemente trata a Valerie, Shirley y a su amante como si fueran basura. Esta concepción de la vida tan rígida, estrecha y «cerrada» refleja vívidamente el clima político e ideológico de la época. Es decir, si consideramos a los personajes de la película no como individuos de carne y hueso, sino como representantes de las instituciones y de las clases sociales de la vida real, *Grandes ambiciones* se convierte en la respuesta inequívoca de Leigh a la concepción thatcheriana de una sociedad sistematizada, impersonal y totalizadora, una concepción que no tolera desviación alguna y exige que los individuos se adapten a ella.[146]

Por lo tanto, más que analizar a los personajes como representaciones fieles de la vida real, la película demanda que el espectador contraste la identidad rígida o rigidez robótica de aquellos personajes que literalmente «adaptan» sus vidas y sus relaciones a papeles y modos de interacción predefinidos, con la franqueza, la flexibilidad y la respuesta emocional de personajes como Cyril y Shirley, que se consideran capaces de adaptarse a cualquier circunstancia y cualquier persona que se cruce en su camino. La ilustración más importante de la receptividad de Cyril y Shirley a las diferentes forma de ser, sentir y pensar sería la franqueza del uno con el otro en las diferencias de opinión y de punto de vista. Dicho de otra forma, Cyril y Shirley no siempre están de acuerdo ni ven las cosas de la misma manera. Sus desacuerdos pueden ser cómicos (como cuando dan a Wayne direcciones contradictorias de cómo llegar a la parada de taxis), medio

146 Véanse Turner (1996, 191-196) y Smith (1994, 35-40) sobre el concepto de hegemonía.

cómicos (como cuando discuten si deben ir o no a la fiesta de Valerie), o realmente serios (como en sus sentimientos sobre tener un hijo).[147] La importante conclusión que da la película es que sus diferencias no son nunca reprimidas ni disimuladas sino que, por el contrario, se airean, se respetan y, hasta donde es posible, se afrontan.

Leigh invita a los espectadores a comparar la relación de Cyril y Shirley con la de las otras dos parejas en tres escenas de dormitorio consecutivas.[148] La primera de éstas muestra a los Boothe-Braines en las escaleras, dedicados a perversos juegos sexuales revestidos de bromas de guardería. No es todavía de noche cuando Rupert, el tratante de vinos con pajarita, se quita la ropa de forma precipitada mientras Laetitia, en ropa interior de seda, acaricia su escuálido oso de peluche (al que puerilmente y sin imaginación llama «Señor Salchicha»), aparentando estar aterrorizada de los avances sexuales de su marido. Más adelante viene una visión más amplia de las limitaciones imaginativas y emocionales de Rupert y Laetitia cuando se preparan para irse a la cama tras una salida nocturna. A diferencia de la compenetración, diversión y continuo juego de Cyril y Shirley en los preliminares del sexo,[149] no existe inventiva ni provocación ni reacciones mutuas ni cambio estimulante de emociones. Según observan Carney y Quart (2000, 182-183), la así llamada interacción de Rupert y Laetitia consiste en declaraciones aisladas, desligadas las unas de las otras. En realidad no se escuchan ni se responden el uno al otro. Su «conversación» casi se puede asimilar a una serie de monólogos alternativos. La naturaleza de los comentarios se resume en las palabras de Rupert: «dos filetes, totalmente diferentes el mismo día», y en el narcisismo de Laetitia cuando excla-

---

147 A lo largo de toda la película, Cyril está totalmente en contra de tener un hijo, no sólo porque «la familia te jode la vida», sino porque «nadie da un céntimo por el tipo de mundo [...] en el que nacen [...] los niños».

148 Según explicaba el propio Leigh en una entrevista, las tres escenas consecutivas de dormitorio no eran parte de la estructura inicial de la película, sino el resultado de la investigación y el análisis de los personajes por parte de los actores (Ruchti, 1989, 22).

149 Sobre este punto, Carney y Quart (2000, 188-189) describen ampliamente lo que denominan la escena de dormitorio de «morir con las botas puestas», que muestra, en una secuencia de cinco minutos, los muchos cambios emocionales y ajustes de tono que Cyril y Shirley son capaces de exhibir en sus juegos sexuales. Shirley comienza asignando ingeniosamente a Cyril y a sí misma el papel de personajes de un western. Tras muchos escenarios rápidos e improvisados, que van desde lo humorístico a la escenificación del macho-te por parte de Cyril, Shirley finaliza adoptando una actitud maternal, jugando al «éste frió un huevo» con los dedos de los pies de Cyril

ma: «doy gracias a Dios cada día por la bendición de tener una piel tan bonita. Tú no sabes apreciarla como es debido». Declaraciones de este tipo no dan lugar a respuesta o réplica alguna. Los personajes están tan absortos en sus *propios* mundos privados que podrían estar hablando consigo mismos. No existe comunicación. La pareja demuestra, por tanto, estar tan emocionalmente alejada uno de otro como en su relación con los demás. Este hecho se ve subrayado por la gelidez del tono de Laetitia, regañando a Rupert por no recordar el argumento de la ópera a la que acaban de asistir; así como por su postura física, tumbada en la cama con rodajas de pepino sobre los ojos, y su referencia a la frialdad de las manos de Rupert.

Al igual que las otras parejas, para Valerie y Martin la noche también implica juegos y representaciones sexuales. Sin embargo, a diferencia de la creativa improvisación de Cyril y Shirley y su actuación fluida, polifacética y de variada expresión (los acentos cambian según el personaje al que dan vida), la interacción de Valerie y Martin quita toda diversión al juego. Aparte de ser horripilantemente grotescas, las reglas propuestas por Valerie («Tú eres Michael Douglas [...]. Yo soy una virgen») demuestran que no hay nada personal ni original en el modo de interactuar sexualmente con su marido. Su fantasía sexual, en cierta medida paralela a su concepto de la identidad como algo que se puede adquirir, es derivativa e implica imitar los papeles de actores populares de Hollywood. Su pose con los ojos cerrados y el cuerpo contraído en lo que ella imagina una postura seductora («Bueno, empieza»), no provoca sino desinterés por parte de Martin, y encarna la comedia grotesca y cruel que, según John Pym (1989, 10), Mike Leigh había hecho suya a lo largo de los años.

La apoteosis de Valerie como personaje cómico y patético será la recargada fiesta de cumpleaños a la que fuerza a su reacia madre y que corona con el comentario que acompaña al brindis: «¡puede ser la última!». De nuevo aquí, Valerie establece las reglas y dirige la fiesta «sorpresa» de tal forma que desaparecen tanto la sorpresa como el interés. En lugar de una anfitriona acogedora, actúa como una suerte de dictador que se niega a tolerar la más mínima desviación de su plan preestablecido.[150] Dado que

---

150 A este respecto, Valerie nos recuerda a Beverley, la anfitriona monstruosamente insensible de *Abigail's Party,* que se mueve sin descanso alrededor del salón, impone a sus huéspedes el escuchar su álbum favorito de Demis Roussos y fuerza a su educada vecina Sue a tomar un *gin-tonic* que no quiere.

ha decidido *cómo* debe representar su familia sus papeles, los trata como marionetas cuyos movimientos y reacciones quiere controlar. En otras palabras, en vez de dejar que la gente que ha reunido exhiba espontáneamente sus sentimientos y actitudes, los fuerza a representar sus papeles de acuerdo con la concepción que *ella* tiene de ellos. Si lo que la película presenta como escena familiar tragicómica se traspone a la realidad de los años ochenta, el resultado sería una descripción sutil de las estrategias de la Nueva Derecha que tendían a presentar al thatcherismo como *único* orden social creíble y como proyecto político; en palabras de la propia Margaret Thatcher, «sin alternativa» (Hoggart, 1990, 14). Como expuse en el capítulo tres, especialmente en la resaca de la victoria «nacional» sobre los argentinos en la crisis de las Falklands, Thatcher se convirtió para la mentalidad popular en una líder respetada cuyas políticas draconianas, incluso cuando no gustaban mucho, se pensaba que aseguraban la recuperación del país. La beligerancia contra «el otro» y el dominio sobre él (sea éste los argentinos, la Comunidad Europea, los sindicatos, los nacionalistas o los sediciosos inmigrantes) fue una de las maneras principales, según Stuart Hall (1988, 259-267), con las que el nuevo conservadurismo llegó a ejercer la «hegemonía» sobre las actitudes y aspiraciones de la gente. Valiéndose así de la influencia ideológica sobre los ciudadanos, el thatcherismo reclutó miembros de diferentes clases sociales que formaron parte de un «bloque social» en crecimiento, felices de ser dirigidos y guiados bajo el liderazgo conservador.

Volviendo a la película, aparte de intentar manipular los pensamientos y actos de otras personas para que se ajusten a sus designios preconcebidos, Valerie evidentemente tiene escasas habilidades como político. Como consecuencia, y como también ocurre en *Abigail's Party,* la reunión familiar acaba en un caos y en una cacofonía generalizados, y con la llorosa y bebida Valerie refugiándose en el cuarto de baño con su perro. Aunque la escena pueda parecer un tanto exagerada, consigue ser, sin embargo, uno de los episodios de la película más intencionadamente gracioso y más conmovedor, y tiene como único resultado «feliz» el acercamiento entre Cyril y Shirley y la señora Bender.

La madre de Cyril es indudablemente uno de los personajes más convincentes de la película. Es una viuda de clase trabajadora que tiene poca relación con sus hijos o con cualquier otra persona. La cámara de Leigh mira a esta mujer solitaria, y transmite la dificultad de su paso así como la

dignidad y deterioro de su cara (la cámara ni siquiera enfoca hacia otra parte cuando se está quitando la dentadura postiza). Sus silencios aparentemente malhumorados e incomprensibles acaban demostrando una comprensión plena (y, por tanto, dolorosa) de lo que se dice a su alrededor. Aun así, no hay sentimentalismo de clase obrera en este retrato. Al contrario, en una escena corta pero contundente, Leigh utiliza ingeniosamente a la señora Bender para expresar la naturaleza de las actitudes raciales de la clase obrera blanca británica. En la farmacia, la anciana habla sin parar con tono acusador de haber sufrido un robo, mientras la cámara captura los ojos llenos de temor y la actitud defensiva de la dependienta, joven, mujer y negra. Pero, al igual que todos los personajes de Leigh, no se presenta a la señora Bender como un personaje enteramente derrotista. Es una persona tan depresiva y pesimista que nos vemos tan sorprendidos como Cyril y Shirley cuando dice que el chal de lana que le regalaron por su setenta cumpleaños es bonito y útil.

En las escenas finales de la película, la mente de la señora Bender comienza a desorientarse, y llora por haber sido maltratada por su marido en favor de su hermana y de su hijo. La última escena presenta a Cyril y Shirley acompañándola al tejado del edificio donde viven para enseñarle su jardín (unas pocas plantas cerca del tubo de una chimenea) y le hacen observar las vistas de Londres, incluido King's Cross, donde, le recuerda Cyril, «trabajaba papá». La anciana queda pasmada por la vista de la ciudad desde tal altura, diciendo que debe de ser «el techo del mundo» (mientras que lo que nos muestra la cámara de forma irónica son dos enormes tanques de gas en la distancia). En el fondo, por lo tanto, el tono de la película no es de desesperación, sino más bien de optimismo frente a posibilidades que parecen irrealizables.[151] Este final parece sugerir que quizás, después de todo, la familia tenga algún valor, y quizás en esta época codiciosa, y a pesar del predominio de los Burke y los Boothe-Braines, existan actividades que valgan la pena: el cuidado de los ancianos y la educación de los niños (Pym, 1989, 10). Parece que Cyril se ha ablandado lo suficiente para considerar la posibilidad de tener un hijo, lo que sugiere que

151 Según indican Leonard y Barbara Quart (1989, 47), la imagen del final recuerda en cierta medida a las películas realistas de finales de los cincuenta y los sesenta como *El ingenuo salvaje,* en donde se muestra al héroe de clase trabajadora de pie sobre una colina contemplando la ciudad y un mundo a sus pies que figurativamente le aprisiona.

está llegando a aceptar parcialmente las imperfecciones y las injusticias de la vida. Aunque las familias sean defectuosas, parecen ser lo único a lo que los personajes se pueden agarrar, dado que las demás formas de vida en común, que se extiendan más allá de la familia, son inadecuadas o inexistentes. Sólo así se puede entender que la azotea de una casucha pueda pasar por ser el techo del mundo.[152]

Por tanto, si el título *Grandes ambiciones* no lo dice todo, la propia película ciertamente lo hace. El guión está construido alrededor de una pareja de *hippies* pasados de moda que guardan sus perdidos sueños marxistas en un sórdido apartamento de Londres. Para ellos, el pasado está en la tumba de Karl Marx, en el cementerio Highgate de Londres. El futuro yace en la filosofía del desarrollo personal a cualquier coste propugnadas por la señora Thatcher. Entre los representantes de esta filosofía se incluyen Valerie, la hermana de Cyril y los Boothe-Braines, los vecinos *yuppies* de la señora Bender. En realidad, mientras el thatcherismo apenas aparece explícitamente como tema de la película, su espíritu y su herencia tienen, sin embargo, una presencia crucial, transmitiendo la sensación de una cultura insular cuya población está en perpetua cuarentena social, no con respecto a otras naciones, sino con respecto a sí misma.

5.3. *Riff-Raff:* los perdedores en la Inglaterra de Thatcher

La señora Thatcher presentó la dimisión en noviembre de 1990. Demasiado cercano cronológicamente como para relacionar con su ocaso político un numeroso grupo de películas estrenadas en este año que continuó con su enérgica respuesta a la ideología y las políticas «thatcheritas» llevadas a cabo en los años ochenta. Así, aunque películas como la adaptación de *The Commitments* (1991), de Roddy Doyle, *La vida es dulce,* de Mike Leigh, *Londres me mata* (*London Kills me),* de Hanif Kurieshi, y *Riff-*

---

152 Desde un punto de vista puramente «político», la resolución de la película puede ser interpretada de una forma totalmente diferente. Al ensalzar las virtudes de la familia privatizada como ruta de escape a la impotencia y pasividad políticas, *Grandes ambiciones,* pese a sus aparentes ataques a la tendencia derechista de la época, parece finalizar reforzando el mismo escepticismo sobre las formas de acción política más colectivas (o «socialistas») que, como vimos en el capítulo tres, tuvieron un protagonismo tan prominente en la ideología conservadora.

Raff, de Ken Loach, no proporcionen una alternativa radical al thatcherismo, se trata, sin embargo, de textos intensamente «políticos» (Friedman, 1996, 10) en sus interrogantes y sus críticas al camino que estaba siguiendo la sociedad. De todas ellas, una de las más interesantes fue probablemente *Riff-Raff.* Por detrás de la intención de sus personajes de lograr sobrevivir en un mundo absurdo e injusto yacen las controvertidas políticas sociales y económicas que fueron esenciales para los gobernantes conservadores durante la década previa, muchas de las cuales iban a ser mantenidas por John Major y Tony Blair (Cannadine, 1998, 180-188).

Kenneth Loach inició su carrera cinematográfica en 1964, y desde entonces ha realizado unas cuarenta películas, obras televisivas y documentales. Sólo durante los ochenta fue responsable de *Looks and Smiles* (1981), una melancólica película en blanco y negro, de la adaptación cinematográfica de la obra de Trevor Griffiths *Fatherland* (1985), de *Agenda oculta,* una película de intriga política que trata de sucesos en Irlanda de Norte, y del drama social *Riff-Raff.*[153] Un aspecto sobresaliente de su trabajo en general es la intachable coherencia a lo largo de estas décadas de sus inquietudes políticas y cinematográficas. Charles Barr, en *All our Yesterdays*, se refiere al trabajo de Loach como «drama documental [...], una forma radical de la tradición documental realista británica» (1992, 95). Según expuse en el capítulo segundo, la historia de la cinematografía británica se ha caracterizado siempre por su esfuerzo para desarrollar un cine «nacional» o nativo que pudiera ser diferenciado en los mercados internacionales de las producciones todopoderosas de la industria de Hollywood. Desde la llegada de la «escuela de Grierson» en los años treinta, el sistema

---

153 A estas películas iban a seguir los dramas sociales *Lloviendo piedras* (*Raining Stones,* 1993)*, Ladybird, Ladybird* (1994) y *Mi nombre es Joe* (*My name is Joe,* 1998), la interpretación histórica de la guerra civil española, *Tierra y libertad* (*Land and Freedom,* 1995), el drama político *La canción de Carla* (*Carla's Song,* 1996) y *Bread and Roses* (2000), *The Navigators* (2000), *Sweet Sixteen* (2002). Es importante resaltar también que, durante este período de tiempo, Ken Loach no abandonó su trabajo de documentalista para televisión, con series tan provocadoras como *Questions of Leadership* (1981), que trataba de la relación entre los líderes sindicales y sus bases, o la película sobre el conflicto del carbón, *Which Side Are you on?* (1984), que fue prohibida por la compañía (London Weekend Television) que la había encargado (finalmente fue televisada, pero sólo cuando pudo ser «equilibrada» por un programa menos favorable a los mineros en huelga que el de Loach). Siguieron *Diverse Reports: We Should Have Won* (1985) y *Split Screen: Peace in Northern Ireland* (1989), y la controvertida crónica de la huelga de 1997 de los trabajadores del puerto de Liverpool, *The Flickering Flame.*

elegido fue la especialización en el estilo documental. En este sentido, es indudable que la característica más sobresaliente del cine de Loach fue su compromiso con la exploración de los problemas sociales contemporáneos mediante personajes y ambientes realistas. En otras palabras, Loach se aprovechó de técnicas asociadas al documental cinematográfico (planos fijos que mantienen una distancia con los actores y, de esta forma, dan una perspectiva indiferente y desapasionada a las escenas, unos repartos en los que predominan actores no profesionales, escenarios exteriores reales y luz y sonido aparentemente «naturales» [Hill, 1998, 18]) para resaltar la a menudo dura realidad en la que vive la gente. A la luz de estos comentarios, podría parecer a primera vista que los fines y los métodos de trabajo de Ken Loach tienen mucho en común con los de Mike Leigh. Sin embargo, como explica John Hill (1999*a*,199-200), por mucho que existan similitudes en las técnicas utilizadas por uno y otro director, lo que distingue netamente el estilo de Loach es que evita cualquier artificio que pueda contribuir a conformar, magnificar o distorsionar la «realidad». Es decir, a diferencia del recurso de Leigh a lo burlesco, la exageración y la caricatura, Loach minimiza la sensación de ficcionalización, dramatización o «teatralidad» en su trabajo, buscando en su lugar el efecto o la apariencia de realismo, de noticiarios documentales «auténticos». La fuerza de esta forma de trabajar, en opinión de Caughie (en Hill, 1999*a*, 200), sería su talento para *mostrar* y dar testimonio de experiencias que tradicionalmente no tienen cabida en el cine. Como remarcó el propio Loach el año del estreno de *Riff-Raff* (De Giusti, 1999, 10-11):

> Quiero resaltar el valor de las personas a las que normalmente no se les atribuye ninguno. Quiero mostrar que incluso las personas de las clases sociales más maltratadas son personas de tres dimensiones, que gozan, sufren, respiran y sangran como todos. No es casualidad que me dedique a hablar de las clases trabajadoras, porque, de darse un cambio en la sociedad, es precisamente de este sector del que podría venir.

Como resultado, la obra de Loach, caracterizada generalmente por su franca hostilidad marxista hacia el capitalismo, sigue siendo coherentemente provocadora y políticamente perspicaz. El objetivo de sus películas es invariablemente el de revelar y exponer las formas en que la vida humana es desperdiciada e, incluso, violentada por las desigualdades económicas de la sociedad. El compromiso de Loach con la política de clase ha sido tan firme e incondicional a lo largo del tiempo que, según sugie-

re John Hill (1998, 19), en los tiempos que corren está en peligro de que se le dé por pasado de moda. A fines de los sesenta y comienzos de los setenta era todavía posible organizar acciones colectivas para desafiar el poder combinado del capital y el Estado, como cuando los sindicatos consiguieron desacreditar al Gobierno de Edward Heath en 1974 (Spittles, 1995, 73-74). Pero con la combinación de la desindustrialización, el desempleo masivo y la legislación antisindical, que fueron las características principales del thatcherismo, por un lado, y la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, por otro, el resultado es que, a finales de los ochenta, la condición de la clase obrera británica había cambiado tanto que su capacidad para la acción política de masas era casi inexistente.[154] Mientras tanto, las películas de Loach continuaron dirigiendo su atención hacia los perdedores de la sociedad, aquellos que subsistían en los márgenes y se veían forzados a enfrentarse a fuerzas superiores en una batalla siempre perdida. Por este motivo, la insistencia de Loach en representar la realidad social contemporánea en Gran Bretaña en términos de un conflicto fundamental de intereses entre clases se interpreta frecuentemente como si Loach no mantuviera el compás de la época (Hill, 1998, 18).[155]

El propósito de esta sección será cuestionar tal punto de vista, demostrando que la película *Riff-Raff* es todavía de gran relevancia política, no tanto como un vehemente retrato socialista del problema de clases, sino, de forma más específica, como una dramatización de la relación de los obreros de la construcción con el tipo de sociedad forjada por el

---

154 La verdad es que las cosas no cambiaron mucho para la clase obrera británica cuando el Partido Laborista consiguió finalmente volver a ganar las elecciones en 1997. Tony Blair infundió nueva vida en el decaído Partido Laborista, pero sólo a costa de mantener las mismas líneas establecidas previamente por Thatcher y Major. Es decir, como sus predecesores conservadores, el nuevo laborismo, desde 1997, ha abrazado entusiásticamente el mundo de los negocios, identificándose con el sector dinámico y triunfador de la sociedad, más que con la clase obrera (McDowell, 2001, 343-372) .

155 Tras la producción del documental en cuatro episodios *Days of Hope* (1976), Loach se vio involucrado en un apasionado debate en las páginas de *Screen* sobre si las películas con contenido político «progresista» pueden ser realmente «progresistas» si utilizan lo que los críticos de la revista presentaban como los convencionalismos anticuados e ideológicamente sospechosos del realismo. La respuesta de Loach consistió en acusar a tales críticos de «no ver el bosque por culpa de los árboles», es decir, de no percibir (o no confrontar) el mensaje político que estaba intentando transmitir al pueblo llano (que no suele ser crítico de cine), así como de camuflar sus objeciones bajo una estética retórica (Petley, 2000*b,* 618).

thatcherismo durante los años ochenta en Gran Bretaña. Sobre este punto, Carlos García Brusco observa certeramente cómo, al tratar de obtener financiación para hacer la película, Loach no obtuvo respuesta alguna de sus potenciales patrocinadores cuando describió su proyecto como una historia de obreros de la construcción. Sólo consiguió dinero cuando resaltó «que se trataba de una metáfora de la Inglaterra de hoy» (1996, 90-92).

Significativamente, la película comienza con un símbolo más que patente de algo decididamente putrefacto en la forma de ratas correteando por medio de los escombros de un solar en demolición; y finaliza con las mismísimas ratas escabulléndose por los suelos de un bloque de apartamentos a punto de ser finalizado.[156] Pronto se descubre que el escenario de la película es un solar en construcción en el que los obreros están convirtiendo lo que había sido un hospital del National Health Service (NHS) en apartamentos de lujo. De esta manera, se nos introduce inmediatamente en un espinoso tema social que enfrentó al Gobierno con la población a lo largo de los años ochenta.

En noviembre de 1946, el recién elegido Gobierno laborista había aprobado una ley parlamentaria por la que se creaba el National Health Service (NHS) británico como respuesta a, o en compensación por, el trauma de la guerra recién ganada. En ella se establecía que la salud era un asunto *público* y, por lo tanto, todo el mundo tenía derecho a consulta y tratamiento médico «desde el útero a la tumba». De este modo, en Gran Bretaña, para toda una generación, la idea de la salud quedó firmemente ligada a un concepto del Estado como una institución bondadosa que proporcionaba bienestar físico a la población. Sin embargo, la llegada de la revolución Thatcher trajo consigo un cambio de perspectiva al establecer la noción de funciones *privadas* en lugar de públicas para la industria y las instituciones. La radical política de mercado libre de Thatcher condujo con celeridad a la reprivatización gradual de muchas de las industrias que habían sido puestas bajo propiedad pública al final de la guerra. En su momento, el Gobierno conservador también afrontó la revisión del Natio-

---

156 Una y otra vez a lo largo de la película, se utiliza a las ratas como una referencia indirecta del rumbo que iba tomando la sociedad, como cuando, mientras persigue a una rata en la cocina del recinto, uno de los obreros exclama: «¡era más fácil en las Malvinas!».

nal Health Service.[157] El problema era que, a diferencia de otras nacionalizaciones de la posguerra, el National Health Service, considerado por la población británica en general como la «joya de la Corona» del Estado de bienestar (O'Driscoll, 1995, 170), era una institución de consenso generalizado. Cuando el Gobierno publicó finalmente su libro blanco, *Working for Patients,* a finales de enero de 1989, la Asociación Médica Británica (BMA), el Real Colegio de Médicos y la mayoría de la población británica (los consumidores, los posibles pacientes, la gran mayoría de los trabajadores sindicados) reaccionaron desfavorablemente (Young, 1993, 529). Aun así, la oposición generalizada de los profesionales y de la población frente al proyecto de ley resultó inútil, puesto que la reina, en su discurso al Parlamento en noviembre de 1989, anunció formalmente: «se presentará un proyecto de ley para mejorar el National Health Service y la gestión de la atención comunitaria» (Lippard y Johnson, 1996, 278-279). A finales de junio de 1990, el proyecto de ley del NHS y la atención comunitaria se convirtió en ley, ofreciendo a los hospitales la oportunidad de abandonar el NHS en favor de una situación de autogobierno en la que cada hospital podría competir por los «clientes» ofreciendo a los pacientes servicios más atractivos que los de las instituciones rivales. Es decir, en línea con su defensa de la autonomía presupuestaria, la interpretación del Gobierno Thatcher de una Gran Bretaña «saludable» era la de un país en el que las instituciones «enfermas» o no competitivas se cerraban, se derribaban y eran reemplazadas por compañías de atención más privada.

En *Riff-Raff,* los encargados de convertir este hospital abandonado (símbolo de la desaparición del Estado de bienestar) en apartamentos privados de lujo para los ricos son un grupo variopinto de obreros explotados de Liverpool, londinenses nativos, africanos e hindúes que trabajan con nom-

---

157 El 18 de septiembre de 1982, se filtró a la prensa una información con las intenciones del Gobierno con respecto al futuro del Estado de bienestar. *The Economist,* por ejemplo, reveló un resumen de las propuestas del Gobierno de recortes radicales del gasto público, entre los que se incluían (Hall y Jacques, 1990, 152-153): *a*) acabar con la financiación estatal de la educación superior; *b*) subir la seguridad social por debajo de la tasa de inflación; *c*) reemplazar el National Health Service por seguros sanitarios privados y, mientras tanto, cobrar por las visitas médicas y más por las medicinas. Un detalle revelador sobre el mencionado documento, observan Hall y Jacques (1999, 153), es que se contemplaban recortes drásticos en el gasto únicamente en el caso del bienestar, pero no en las fuerzas armadas, el otro ministerio de gasto elevado. Cuando miembros del Gabinete hicieron notar este punto a la primer ministro, Margaret Thatcher, muy a su pesar, archivó el proyecto... ¡por un año!

bres falsos y en condiciones inseguras y peligrosas. En este sentido, la película mantiene el interés tradicional de Kenneth Loach por la clase obrera, dado que se centra enteramente en las experiencias de un grupo de desamparados del sistema que se ven forzados a recorrer el país en busca de trabajo clandestino. Algunos de estos hombres no tienen techo donde cobijarse, como Stevie (Robert Carlyle), a quien al principio se ve durmiendo en el portal de una tienda. Aunque la extrema pobreza de (precisamente) los encargados de construir los apartamentos de lujo para los muy ricos se puede interpretar narrativamente como una llamada de atención sobre la ampliación de las diferencias económicas de los años de Thatcher, también es cierto que, tratándose de Ken Loach, uno no debe fijarse tanto en las «metáforas de la época» como en un interés genuino por reflejar la «realidad» de la(s) experiencia(s) que lleva a la pantalla. En este sentido, incluso el título de la película no deja dudas de las intenciones del director. El *Cambridge International Dictionary of English* define *riff-raff* como una manera de referirse con rechazo y desprecio a «gente con mala reputación o de clase social baja». De forma intencionada, por tanto, se establece una total contradicción entre el título de la película, es decir, la desdeñosa referencia a la «chusma» desde el punto de vista de los biempensantes protegidos por los privilegios del mercado libre y el posterior retrato cálido y comprensivo de los fracasados del sistema. Como especula con toda razón Luciano de Giusti (199, 121), «Asumir este perspectiva acaba por ser o una opción irónica, o una provocación, o una invitación a mirar con ojos distintos, sin perjuicios, una humanidad confinada en los márgenes de un contexto social en el que la clase dominante es también responsable del lenguaje que la condena».

El guión de la película fue escrito por el escocés Bill Jesse, un ex marino, obrero y albañil que murió lamentablemente de un infarto justo antes de finalizar el rodaje (Wilson, 1991, 61). «Nos encontrábamos en un bar —relata Ken Loach—, y me contaba lo que hacía, historias casi increíbles [...]. Un día me preguntó si podía escribirme un guión: yo tenía un poco de dinero y le dije que sí, lo que le permitió dejar su trabajo en la construcción» (De Giusti, 1999, 119). Gracias, por tanto, a la experiencia directa de Jesse, Loach fue capaz de hacer un retrato auténtico, sin ilusiones, sin ninguna idealización de la clase obrera en la era Thatcher. La película se rodó en un solar real en construcción en Tottenham, Londres (De Giusti, 1999, 120; Petley, 1992*b*, 122), y se contaba con que los actores (algunos de los cuales no eran profesionales) hubieran tenido alguna expe-

riencia laboral como peones. Sirviéndose de la improvisación, también se les animaba a que dejaran que sus propias experiencias influyeran en sus interpretaciones (García Brusco, 1996, 92; Hill, 1999*a*, 199).

La figura central de *Riff-Raff* es Stevie, un taciturno varón oriundo de Glasgow que acaba de salir de la cárcel. Llega a Londres y, con un nombre falso,[158] se las arregla para conseguir un trabajo precario como albañil no declarado (y, por lo tanto, totalmente carente de beneficios legales como seguro médico o seguridad social) en un solar en construcción. Sin lugar para vivir, Stevie se instala en un apartamento vacío perteneciente al ayuntamiento. Un día encuentra un bolso de mano en un contenedor y localiza a su propietaria, Susan (Emer McCourt), una mujer joven de Belfast, aspirante a cantante, que se interesa por la astrología y otras modas de la *new age.* Tras ver a Susan cantando en un *pub,* en donde es humillada por la ruidosa audiencia masculina, Stevie la lleva a su apartamento. Poco después, con la ayuda de sus amigos del solar, Susan se instala con él, y por una temporada su relación sigue adelante. Pero Stevie, cuya ambición es montar un puesto en el mercado, está cada vez más molesto con la aparente incapacidad de Susan para organizarse la vida. Una mañana tienen una violenta discusión, aunque se reconcilian cuando vuelve Stevie de trabajar y descubre que Susan le ha preparado una fiesta sorpresa de cumpleaños.

Cuando Stevie oye que su madre ha muerto en un mensaje de auxilio por la radio, Susan le suplica en vano que no regrese a Glasgow para el funeral. Stevie vuelve a casa, encuentra a Susan inyectándose heroína y la echa. Las dudosas medidas de seguridad de la obra se hacen brutalmente evidentes cuando uno de los hombres, Desmonde (Derek Young), se estrella contra el suelo al caer desde el tejado. Esa noche, un enojado Stevie y un colega de la obra incendian el almacén de pinturas del casi terminado edificio, que estalla en llamas. La película, por tanto, está estructurada alrededor de dos temas muy diferentes pero entrelazados entre sí: por un lado, diversas «viñetas» de la vida tomadas del mundo del trabajo «real», *público* y exclusivamente de hombres, donde los obreros cuentan con el afecto y el apoyo de sus colegas para sobrevivir en el trabajo; por otro, la relación *privada,* romántica y más bien triste entre dos perdedores de la Gran Bretaña de Thatcher.

---

158 Cuando se dispone a ir a trabajar una mañana, Stevie escucha un mensaje urgente por radio dirigido a Patrick O'Logan. Sale corriendo a la cabina telefónica más cercana para contactar con su familia y se entera de la muerte de su madre.

Al juntar a un grupo de hombres en la búsqueda de una paga semanal (por mínima que ésta sea) procedentes de diferentes lugares del Reino Unido, el solar en construcción representa un microcosmos de la realidad socioeconómica de la época. Todos los hombres «empleados» en la obra están allí para llegar como puedan a fin de mes, sin tener en cuenta la forma en que las reglas del mercado establecidas anulan o borran su dignidad personal como individuos. El miedo al desempleo y la ausencia de derechos sindicales los han puesto a merced de empresarios sin escrúpulos que recortan los costes al mínimo. La película, por lo tanto, trata sin ambigüedades de los problemas del desempleo y la exclusión social a la que se enfrenta un cierto estrato social que (de manera no oficial) sufre de manera acuciante los efectos perversos de la revolución Thatcher.

Significativamente, los diversos trabajadores eventuales de *Riff-Raff* no son tipos que se suelan considerar dignos de consideración en la mayoría de los análisis de clase, puesto que sólo los adultos económicamente activos a jornada completa han sido incluidos tradicionalmente en los estudios sociológicos ortodoxos (Edgell, 1997, 78-80). La implicación de una perspectiva tan estrecha de miras sería que todos aquellos que no están empleados a tiempo completo, los desempleados, los trabajadores a tiempo parcial, las amas de casa, los jubilados, los estudiantes y demás grupos laboralmente marginados no se computan como pertenecientes a la estructura social de clase. Sin embargo, desde nuestra perspectiva presente del siglo XXI, es evidente, mirando hacia atrás, que los períodos recurrentes de crisis económicas durante el siglo XX dejaron en su camino elevados niveles de desempleo, subempleo y empleo sumergido en las sociedades industriales capitalistas como la británica. Contando con esta subclase muy real, no parece haber motivo para no incluir a *todos* los adultos en los análisis de clase, desde los adictos al trabajo hasta aquellos que están inactivos de forma permanente, pasando por los trabajadores eventuales, como los personajes de *Riff-Raff*. Si en los análisis sociológicos de clase se han incluido tradicionalmente la aristocracia o los miembros de la clase ociosa que vive de las rentas, ¿por qué habría que excluir de dichos análisis a los desempleados o los trabajadores de la economía sumergida? Éste fue el punto de vista que adoptó George Orwell (1903-1950), quien, en el primer capítulo de *The Road to Wigan Pier*, afirma: «Porque existen por decenas, cientos y miles; son uno de los subproductos característicos del mundo moderno. No pueden ser descartados si se acepta la civilización que los produjo» (1989, 14).

De estas palabras se puede deducir que «todos nosotros tenemos, o adquirimos, una posición de clase, sin importar si formamos parte o no del mercado laboral» (Erikson, 1984, 502). Loach comparte claramente este punto de vista, dado que, en *Riff-Raff,* presenta la realidad social en términos de explotación de clase, más que en términos de, por ejemplo, origen geográfico o racial de los personajes.

En este sentido, una característica interesante de la película es cómo se determina la «clase» en sus personajes, no tanto por su riqueza, forma de vestir o cuenta bancaria (ninguno parece poseer nada), como por la forma de hablar. De esta manera, la película resalta un rasgo cultural muy distintivo de Gran Bretaña, donde la identidad y la posición social de un individuo se hace aparente en el mismo momento en que esta persona abre la boca. En otras palabras, por encima de los acentos regionales, el signo de clase principal y más importante es la *forma* en que habla la gente (Storry y Childs, 2001, 207). Frente al «inglés británico estándar»,[159] la mayoría de la gente de clase baja tiende a usar palabras y formas gramaticales en su lenguaje de cada día que se consideran «no estándar». La forma de hablar de los personajes, salpicada hasta la médula de expresiones tales como *puñetero, de puta madre, jodido,* así como su surtido de acentos regionales da un toque añadido, realista y documental a la historia, hasta tal punto que se añaden regularmente subtítulos a lo largo de la película para ayudar al espectador con el intercambio de palabras entre los obreros (y capataces) del solar. Es notable a este respecto cómo incluso Mick (Garrie J. Lammin) y Gus Siddon (Willie Ross), los capataces, son presentados como «enemigos» de los empleados, aun cuando su forma de hablar delata su pertenencia a los segmentos más bajos de la sociedad. Si ligamos el tema de clase con la política económica de la época, sería una deducción pesimista que el espíritu de la autosuficiencia de Adam Smith, tan enfáticamente invocado por Thatcher, estaba de hecho empapando poco a poco la escala social, no en beneficio de todos, sino exclusivamente en el provecho egoísta de los más brutales. Es decir, a pesar de su acento y sus modales, Mick y Gus no son «colegas» de clase obrera. Por el con-

---

159 El acento más prestigioso de Gran Bretaña se conoce como «pronunciación estándar» (RP). Es el inglés pronunciado con un acento RP lo que se conoce como «inglés de la BBC» o «inglés de Oxford» (refiriéndose a la universidad, no a la ciudad) o «inglés de la reina».

trario, encarnan el triunfo del individualismo y la competitividad en un mercado libre amoral en el que sólo sobreviven los más adaptados.

Al hacer que este grupo variopinto de peones de la construcción encuentre un trabajo precisamente en Londres, se ofrece un cuadro genuino de la vida en Gran Bretaña. Según James O'Driscoll (1995, 36), en la segunda mitad del siglo XX, y en especial desde la reconversión industrial, la capital actuó como una suerte de imán, atrayendo a trabajadores de todo el país. Por tanto, si bien es cierto que hoy día todas las ciudades de Gran Bretaña tienen algún grado de variedad cultural y racial, esta variedad es muchísimo mayor en Londres.[160]

Por tanto, sean blancos, mulatos o negros, casi todos los trabajadores del solar son miembros «desplazados» o desarraigados de la sociedad. Stevie, según se mencionó antes, es de Glasgow; Wilf (Dean Perry), de Bristol; Shem (Jimmy Coleman), Mo (George Moss) y Larry (Ricky Tomlinson) vienen de Liverpool, Kojo (Richard Belgrave), Fiaman (Ade Sapara) y Desmonde (Derek Young) tienen claramente raíces africanas, mientras que otros varios son de origen indio. Contentos con el mero hecho de subsistir con cualquier paga que reciban, los miembros de esta subclase no parecen estar muy ligados a su lugar de nacimiento ni han desarrollado ningún tipo de identidad regional o «nacionalista». Dada la escasez de trabajo y las dificultades económicas consiguientes a las que se enfrentaron tantos durante los años ochenta, la gente tenía que moverse por fuerza, y muy pocos terminaron residiendo toda su vida en el mismo lugar.

El único personaje que alimenta una concepción absolutamente vaga pero romántica de su lugar de nacimiento es Desmonde, el joven de carácter dulce a quien Kojo describe como alguien que tiene siempre «la sonrisa en la boca». Según informa a su colega mientras trabajan en el tejado del edificio, el objetivo de su vida es ir a África. No puede dar ninguna razón concreta por la que se siente atraído por el país, excepto que quiere, entre otras cosas, «encontrar sus raíces». La ilusión de Desmonde de ir algún día a África está íntimamente conectada con la mayor conciencia por parte de los «inmigrantes» de segunda o tercera generación de no ser

---

160 O'Driscoll menciona un estudio que se llevó a cabo en los años ochenta que reveló que en los hogares de un solo distrito londinense se hablaban hasta ciento treinta y siete idiomas.

simplemente gente «negra» que vive en Gran Bretaña, sino ciudadanos británicos negros que no tienen por qué ser excluidos de la unidad cultural «británica» por redefiniciones arbitrarias y exclusivas de la *britishness.* Como reacción frente al fundamentalismo nacional y cultural blanco y su «exclusividad» racial, un signo distintivo desarrollado por la comunidad negra británica en los setenta y ochenta fue su afirmación de las tradiciones culturales, y la definición de una identidad negra específica (Malik, 1996, 202-215).[161] Precisamente en un momento en el que una parte considerable de la Gran Bretaña blanca anhelaba nostálgicamente los días pasados de grandeza «nacional», disfrutando de películas como *Pasaje a la India* u *Oriente y Occidente,* que, como hemos visto, glorificaban en parte la construcción del Imperio, muchos miembros de la comunidad negra británica estaban volcados en la búsqueda de sus raíces étnicas, sus orígenes, sus historias y sus biografías. Esto es particularmente cierto para aquellos negros británicos que llegaron a Gran Bretaña desde las Indias Occidentales o el Caribe, donde se había llevado a sus antepasados en épocas anteriores desde diferentes regiones de África. Todavía es una creencia bastante común pensar que los asentamientos negros en Gran Bretaña son un fenómeno bastante reciente, pero ha habido población negra (invisible) presente en la sociedad británica desde el comienzo de la construcción del Imperio en el siglo XVI (aun cuando han sido sistemáticamente ignorados en las estadísticas oficiales de la historia del país) (Walvin, 1973; 1984; Fryer, 1984). Según Helga Qualflieg (1994, 161-163), la evocación de imágenes idealizadas de África es una de las formas en que esta población, que había sido «borrada de la historia» durante tanto tiempo, se «autoconstruyó» en cierta medida una continuidad histórica.

A finales del siglo XIX se habían establecido soldados y marineros negros en Liverpool, London, Cardiff, Bristol y otras ciudades portuarias.

161 Aun cuando utilice el término *negro* para referirme exclusivamente a inmigrantes de África del este y del oeste y del Caribe, es importante tener en cuenta que, a lo largo de los años setenta, mucha gente de Asia, África y el Caribe decidió adoptar *negro* como un término político genérico. Esta categoría colectiva, explica Sarita Malik (1996, 204-205), se comenzó a utilizar como expresión cohesiva para poder luchar colectivamente por unos mayores derechos políticos y una mejor representación. Esta experiencia compartida del colonialismo y el racismo británicos unió a los ciudadanos negros británicos y les permitió construir una identidad para sí mismos. Véanse también Hall (1991, 52-57) y Gilroy (1999, 3).

Sin embargo, como es bien sabido, la inmigración más significativa tuvo lugar en el período posterior a 1945.[162] Con la ley de Nacionalidad Británica de 1948, se dio libertad para entrar y establecerse en Gran Bretaña a ciudadanos de la nueva Commonwealth y de Pakistán.[163] Algunos de ellos se quedaron tras servir en el Ejército durante la segunda guerra mundial. Otros muchos fueron «invitados» a Gran Bretaña, reclutados activamente mediante una serie de campañas en ultramar diseñadas para proporcionar mano de obra a aquellas industrias de la economía británica que tenían escasez de obreros en el período de posguerra. Los últimos grupos de emigrantes entraron en Gran Bretaña como respuesta directa a factores sociopolíticos más precisos y localizados.[164] Según relata Stuart Hall (1991, 52-60), en su distante tierra natal, muchos sujetos británicos negros habían sido educados en la noción romántica e idealizada de Gran Bretaña como el país pequeño pero valiente que había sido el centro neurálgico de un imperio mundial. Sin embargo, cuando llegaron, el país que encontraron era una Gran Bretaña de diferencias de clase y barreras de color, una sociedad con prejuicios raciales, acribillada por desigualdades económicas y sociales. Los nuevos inmigrantes se encontraron con frecuencia en la parte más baja de la pirámide, sujetos a las peores condiciones de trabajo, con las viviendas más abarrotadas e insatisfactorias y una serie de derechos, que muchos creían legalmente suyos como ciudadanos británicos, completamente denegados.

Enfrentados a una realidad tan deprimente, uno de los sueños más recurrentes de los inmigrantes era el retorno a «casa», un sentimiento que Olga Quadflieg califica como una suerte de inversión de la secuencia del

---

162 Es importante comprender que algunos de los nuevos inmigrantes de la Commonwealth que entraron en Gran Bretaña en el período de después de 1945 vinieron de territorios que todavía eran colonias británicas (en el caso de las Indias Occidentales británicas, por ejemplo, muchos territorios no lograron su independencia hasta la década de los setenta y ochenta); otros llegaron de los dominios británicos, que eran territorios semiautónomos, el resto (como los de la India, que obtuvo la independencia en 1947) llegó desde antiguas colonias británicas.

163 En oposición a la «vieja Commonwealth» predominantemente blanca de Canadá, Nueva Zelanda y Australia, la «nueva Commonwealth» incluye territorios tan diferentes como África occidental, el Caribe, Hong Kong, la India y Pakistán, entre otros.

164 La mayor parte de los ciudadanos de etnia asiática de África oriental, de Kenia y Uganda, por ejemplo, que llegaron a Gran Bretaña en los sesenta, emigraron como resultado directo de la política de «africanización» persecutoria de estos países en aquel período.

tiempo, «un sueño de convertir el pasado en el futuro» (1994, 163). Éste es precisamente el estado emocional de Desmonde. Aunque es más que probable que naciera en Gran Bretaña, sabe que sus antepasados llegaron de África, que es negro y que es ignorante y pobre. Su única defensa frente a las nociones «thatcheritas» fundamentalistas y «absolutistas» (Gilroy, 1987, 43) de una *britishness* blanca superior sería dejar de lado su identidad presente como miembro de la subclase británica y, mentalmente, convertir la distante y desconocida «África» en su lugar de identificación nacional. De la mano de este mito del retorno discurre la perpetuación de los estereotipos étnicos que experimentan una mitologización en la mente de los inmigrantes (Quadflieg, 1994, 163). Uno de los tópicos de este tipo más extendidos es la celebración de África como personificación de la danza, la música, el afecto, la sensualidad, la libertad, la despreocupación y la alegría de vivir perpetua, que contrasta fuertemente con la frialdad climática y humana y el comedimiento en Gran Bretaña. Esto explica la «experta» opinión de Kojo sobre el país como «un buen lugar si te gustan las fiestas», una ilusión que Fiaman colorea más todavía al añadir, «fui a una fiesta que duró dos semanas. Dos semanas enteras. En total dormí tres horas. Y durante el día, vas a la playa. ¡Qué playas, tío!». Estos tres hombres mitologizan su pasado africano común mediante evocaciones del sol, la diversión, las fiestas, las playas, las mujeres y el fútbol. Al mismo tiempo, sin embargo, la película subraya sutilmente hasta qué punto las conjeturas optimistas y llenas de color sobre África por parte de estos británicos negros se reducen simplemente a una serie de clichés folclóricos. Es decir, sus genéricas afirmaciones sobre las fiestas, las playas y las mujeres, supuestamente tan «típicas» en su histórica tierra natal, no sólo revelan una completa falta de conocimiento por su parte acerca de los tremendos cambios experimentados por el país durante las últimas décadas, sino también su concepción totalmente irreal de África como un continente étnica y culturalmente homogéneo.

En una escena posterior, durante la pausa del almuerzo en la rudimentaria cocina de la obra, Desmonde insiste en su deseo de «volver», «de vivir en África». En broma, Kevin señala que Desmonde no ha estado nunca en África y, en realidad, no ha viajado nunca a sitio alguno, «ni siquiera a Liverpool». Larry, el sindicalista, entra en la conversación con las escuetas palabras «yo sí». Convencido de que está hablando de Liverpool, Kevin rechaza irónicamente el comentario diciendo: «¡Claro! A cobrar el

paro cada dos semanas». Para sorpresa de todos, sin embargo, Larry no se refiere a la ciudad del norte, sino a su pasado en la marina mercante. Su lista de lugares conocidos, «Lagos, Luanda, Kevinda, Wetardi, Kalavar», parece demostrar que conoce más ciudades de la costa oeste de África que los tres africanos juntos. Sin embargo, visto más detenidamente, resulta que dos de los puertos que menciona no aparecen en ningún atlas. Esto nos lleva a sospechar que, en cierto modo, los miembros del grupo están bromeando e improvisando libremente. *Kevinda* suena en gran medida como *Kevin,* el colega al que Larry se dirige, mientras que, por todo su exotismo o resonancia exótica, *Wetardi* no es más que un lugar ficticio. Aun así, el hecho de que Kojo y Fiaman discutan sobre una localidad imaginaria (Fiaman contradice la descripción de Kojo de Wetardi como «un paraíso» diciendo que el lugar es «una mierda», a lo que le contesta que se calle ya, que sólo ha estado en Nigeria) evidencia el grado con el que la búsqueda de una historia y unos orígenes comunes como fuente de identificación es en gran medida un proceso inventado, una invención que demuestra ser una construcción mental tan grande como el intento de Larry de probar su conocimiento de África.

Esta idea de cómo los grupos étnicos marginados se resisten a la marginación dentro de la sociedad «anfitriona» forjando mentalmente una «comunidad imaginaria» de origen, unificada y homogénea (para utilizar el término de Benedict Anderson, 1983), acaba definiéndose de hecho más en función de su posición *actual* como miembros de la subclase británica. Según explica Kathryn Woodward (1997, 11), el deseo de reclamar o reafirmar la diferencia de las propias raíces, historia y tradiciones «es parte del proceso de *construcción de la identidad*» (en cursiva en el original), especialmente en épocas de conflicto y de posible crisis. Esta crítica sugiere, al igual que Stuart Hall en «Cultural Identity and Diaspora» (en Woodward, 1997, 51-59), que la identidad siempre es una cuestión de «llegar a ser» tanto como de «ser». En otras palabras, puesto que la identidad no es nunca totalmente fija o completa, aquellos que reivindican una identidad no sólo están condicionados por su pasado, sino que también pueden situarse atribuyéndose activamente una identidad o grupo particular (Woodward, 2000, 6). En las primeras escenas de *Riff-Raff* ya se ha establecido un sentido de reconocimiento y de pertenencia, independiente de la etnicidad, la edad o las historias pasadas (Fiaman y Larry tienen familia que mantener, Stevie y Shem son ex presidiarios) entre los obreros

contratados cuando Gus Siddon vocifera las severas condiciones de trabajo que les esperan: «El que fiche tarde no hace falta que fiche más… Los jueves por la mañana son día de paga y de despidos… No quiero que cobréis el paro también… Pagamos el IRPF, pero la seguridad social corre por vuestra cuenta. Sois todos autónomos… Los contenedores tienen que estar llenos a las cuatro». Desde el mismo comienzo, por tanto, la película enmarca categóricamente la comunidad y camaradería entre hombres, más que las diferencias existentes en el seno de este maltratado grupo de obreros. Según afirma John Hill (1999*a*, 203), «al tener como protagonistas a un grupo tan variopinto de trabajadores, la película reconoce que la composición social de los segmentos más bajos de la sociedad ha sufrido enormes cambios y que la solidaridad de clase depende ahora de la unidad en la diversidad», es decir, de una alianza de trabajadores de diverso origen étnico y regional. A este respecto, se puede ver que la película está ofreciendo una respuesta al carácter potencialmente excluyente del discurso de la Nueva Derecha sobre la nacionalidad británica. Sin embargo, es justo decir además que el énfasis puesto por la película en la solidaridad de clase, con independencia de las diferencias raciales, minimiza también las desventajas raciales dentro de la misma clase (como cuando Fiaman se queja a su compañero de trabajo blanco: «en esta obra nos tratan a todos como a negros»). Esta tendencia se evidencia asimismo en la forma en que la película identifica a los ricos cuando, en una escena, Larry es interrumpido inesperadamente en el baño del piso piloto por tres mujeres con velo.[165] Con todo su humor, esta escena revela una respuesta problemática a la cambiante composición étnica de Gran Bretaña, no sólo reproduciendo estereotipos relativamente toscos de árabes ricos (y mujeres árabes), sino también haciéndolos totalmente «otros» para la clase obrera británica blanca, con cuyos ojos se nos invita a mirar (Hill, 1999*a*, 203).

También conviene hacer notar cómo, en cuanto a la narrativa, el tema y los patrones de identificación a los que incita, *Riff-Raff* se ocupa expresa-

---

165 Simon Beaufroy comenta esta cómica escena comparándola con el famoso episodio de la cola del desempleo en *The Full Monty,* donde los trabajadores del metal parados, al oír una música familiar, inician involuntariamente los pasos de un número de baile de strip-tease que han estado ensayando durante semanas. Según afirma (1998, 61), «No se podría encontrar esto en una película de Loach [...] cuando Ricky Tomlinson es sorprendido dándose un baño en el piso piloto por una compradora en potencia, es una escena fantásticamente graciosa porque sabemos que realmente ha sucedido. Por lo que yo sé, un baile sincronizado en una sucursal del INEM nunca ha sucedido».

mente del impacto de la explotación, la pobreza y la exclusión social no en la comunidad británica en su conjunto, sino en los *hombres.* Por tanto, a diferencia de películas posteriores de los años noventa, como *Tocando el viento,* de Mark Herman (*Brassed Off,* 1996) y *The Full Monty* (1997), de Peter Cattaneo, que destacan el cambio de posición social, a consecuencia de la nueva economía, no sólo de los hombres sino también de las mujeres (Monk, 2000, 274-287), *Riff-Raff* se centra exclusivamente en la subsistencia de los *varones* en la economía sumergida y en la camaradería entre *hombres* como su único alivio ante la adversidad. De aquí que, a pesar de retratar un mundo precario y sórdido, la película sea extraordinariamente alegre. Como expresa Carlos García Brusco (1996, 93), esta pequeña brigada de albañiles se protege de su mala suerte con un «sentido del humor *bon enfant*». En otras palabras, su convivencia en la obra esta hecha de chistes, bromas, burlas, escarnios y pequeños enredos con el trasfondo de una gran solidaridad. Casi de inmediato nos encontramos, por ejemplo, con las risas en que prorrumpen los trabajadores cuando uno de ellos responde a la letanía de condiciones e injustas imposiciones de Mick con un «¿Cuál es tu opinión sobre la capa de ozono?»; asimismo, la manera «generosa» con la que los nuevos compañeros de Stevie le ayudan a ocupar un apartamento abandonado y aseguran sus necesidades básicas «trucando» la conexión del gas de la vivienda; la manera en que los miembros del gremio se ríen de los improperios de Larry contra la política del Gobierno: «¡Hablas como si estuvieras en un jodido debate parlamentario!»; la socarrona respuesta a la petición de cinco libras por persona de Fiaman como pago a su disposición a firmar por ellos para recibir la paga —«Ni el príncipe Carlos pediría tanto»—, y la promesa de «¡Todos iremos a misa el domingo!» ante la reacción furiosa del inocentón engañado. Larry demuestra su gran sentido del humor al contar a sus compañeros cómo fue «pillado» desnudo en la bañera del piso piloto por las mujeres árabes: «Querían ligar conmigo. Me han dicho que soy más guapo que Yasser Arafat». No faltan tampoco los pequeños hurtos, como la sierra que Stevie roba justo después de prometer a Susan que no volverá a apropiarse de nada ilegalmente. Asimismo, la burla a los capataces es continua, como cuando, después de llamar a casa con el móvil de Mick, Shem tira el teléfono y recibe los aplausos de sus compañeros.[166]

---

166 Particularmente amargo en esta escena es el hecho de que, al recibir la llamada de su hijo, la madre de Shem se extraña de que no esté en prisión (la escena siguiente muestra un coche de policía que se lo lleva).

Al centrarse tan intensamente en la relación diaria de los obreros del solar en construcción, *Riff-Raff* da expresión a la fortaleza de estos operarios frente a las hostiles circunstancias económicas. Al mismo tiempo, la película hace incapié también en el carácter de experiencia compartida y el sentido de solidaridad que se deriva de tal situación.[167] A este respecto, una de las escenas más impactantes de la película ocurre cuando Larry recrimina a la audiencia del club por abuchear y echar del escenario a Susan, la aspirante a cantante. Cuando Susan regresa al escenario vuelve a cantar la bien conocida canción, significativamente titulada *Con una pequeña ayuda de mis amigos,* y la audiencia se une a ella con entusiasmo. Esta escena no sólo proporciona una reprimenda al individualismo (y apelación al egoísmo) característico de la era Thatcher. Recupera también un sentido de comunidad (por contingente que sea), el tipo de camaradería o fraternidad que estaba siendo barrido rápidamente como consecuencia de la revolución imperante. Como vimos en el capítulo tercero, las bases del thatcherismo como nuevo orden económico y social consistían en atacar las antiguas políticas e instituciones gubernamentales (como el Estado de bienestar y los sindicatos) que tendían a proteger a la gente. Entre las actitudes introducidas en la era Thatcher, y precisamente conectadas con ella, estaban la noción de que la pasividad y la actitud defensiva recortaban la iniciativa, y que lo importante era estimular que la gente se valiera por sí misma mediante la política del Gobierno, que retiraba el apoyo a lo que se denominó «el Estado niñera» (Dahrendorf, 1987, 194-197). Unido al ataque contra la antigua cultura de la dependencia (Crewe, 1991, 240) y la idea de una comunidad bondadosa había otro valor, fomentado por la propia Thatcher durante los ochenta en términos inequívocos: «No existe nada que se pueda llamar sociedad —afirmó—, sólo existen los individuos» (Dahrendorf, 1987, 195). Parece que uno de los principales atractivos del retrato «realista» de Loach de los excesos de la Gran Bretaña contemporánea es su habilidad para proporcionar, en palabras de Terry Lovell (1985, 95), «los placeres de las experiencias comunes [...], la solidaridad [...] y [...] un sentido de identidad y de comunidad». En otras palabras, en

---

167 En este sentido, es interesante hacer notar hasta qué punto se diferencia *Riff-Raff* de las películas *new cinema* (*Sábado noche, domingo mañana; Esa clase de amor* [*A Kind of Loving,* 1962]*; Un sabor a miel; La soledad del corredor de fondo,* etcétera), que tienden a centarse en un único personaje de clase obrera y en cómo su vida se ve determinada y limitada por las circunstancias.

la escena del pub y en otras (como cuando los hombres ayudan a Stevie a convertirse en okupa o cuando intercambian bromas en la cocina), se puede ver cómo la película da reconocimiento a las virtudes de la «sociedad» (y de la sociabilidad) frente a los apuros económicos, el deterioro de las formas tradicionales de comunidad y de la lealtad de la clase obrera y el crecimiento del individualismo egoísta.

A este respecto, la película es también reacia a considerar la huida individual como solución a los problemas que identifica. Stevie, por ejemplo, aspira (en una versión popular de la «cultura empresarial») a vender calzoncillos, bermudas y calcetines montando su propio puesto en el mercado, pero al final de la película no está más cerca de su objetivo que al principio. De forma similar, las aspiraciones románticas de Desmonde sobre África acaban en nada, dado que, al final de la película, encuentra la muerte al caer de un peligroso andamio.[168] Sin embargo, si las perspectivas de progreso individual son limitadas, también lo son, a pesar de la camaradería evidente, las de una acción colectiva organizada. En la película, los hombres no están sindicados, y Larry, el activista de Liverpool, es el único obrero que es políticamente consciente y capaz de pronunciarse sobre la situación del presente para criticar con conocimiento de causa las consecuencia sociales de las destacadas reformas thatcherianas. Al comienzo de la película, afirma que hay tres millones y medio de personas sin trabajo, de los cuales, doscientos cincuenta mil son albañiles. También menciona cómo gran parte de la cinco mil viviendas de protección oficial previamente construidas por los laboristas estaban cerradas y desocupadas a pesar del gran número de gente sin hogar.[169] Mientras conecta el gas en la nueva casa de Stevie, exclama: «Antes esto era nuestro, antes de que la Thatcher nos lo robara». Al constatar que no se ha cortado la electricidad,

---

168 Según Luciano de Giusti (1999, 126), la muerte de Desmonde es un fiel reflejo de la situación obrera en Londres al final de los ochenta. Cita a Loach, quien contó que «Cuando proyectamos *Riff-Raff* en un edificio en construcción, nos dijeron que en Londres, en aquel mes, había habido treinta muertos en el sector. Nueve era clandestinos, como los obreros de la película».

169 No es una exageración. El objetivo explícito de la política de vivienda del Gobierno Thatcher era incentivar la venta de las casas pertenecientes a los ayuntamientos como medio de minimizar el gasto en vivienda de las autoridades locales, mientras que el objetivo implícito era conseguir ventajas políticas, porque se asumía que dicha venta beneficiaría a los conservadores más que los alquileres anteriores. Véanse Atkinson y Durden (1990, 119-122); Murie (1991, 213-222).

dice: «También era nuestra hasta que llegó ésa», y arremete contra la política de privatizaciones del Gobierno: «A ver si alguien me puede explicar por qué alguien tiene que sacar beneficios cada vez que hierves agua, cada vez que un niño bebe agua, cada vez que un pensionista enciende la estufa». Durante una parada para almorzar en la cocina, Larry insiste seriamente a los hombres en que tienen que organizarse: «No hay seguridad ni precauciones ni nada. Deberíamos plantarles cara y exigir unas putas condiciones de trabajo mejores. Para eso están los sindicatos». Enfrentándose con la aburrida indiferencia de sus camaradas trabajadores, insiste en la necesidad de federarse, hasta que Mick le corta en seco prometiendo que todo se solucionará el jueves siguiente. No sorprende que la solución encontrada por la empresa sea despedir a este trabajador cuyas quejas sobre las condiciones de trabajo y de seguridad podrían inducir a la acción colectiva y, de esta forma, amenazar seriamente posibles beneficios. Sin embargo, lo que muestra la película no son sólo las tácticas despiadadas y de recorte de gastos de los empresarios, sino también cómo los propios trabajadores, que apenas tienen derechos laborales, carecen generalmente de los medios y de la voluntad para defenderse. A este respecto, la película retrata con precisión el cambio fundamental que trajo el Gobierno Thatcher durante los años ochenta, un cambio que redujo drásticamente el poder y el prestigio de los sindicatos y contribuyó a una dramática caída en la tasa de afiliación sindical (Roberts, 1991, 64-79).

Riff-Raff finaliza, como he dicho, con un incendio provocado por Stevie y Mo en el edificio en construcción tras el despido de Shem y la hospitalización de Desmonde. Mo se había quejado previamente de Larry por sus sermones políticos y había sido criticado, a su vez, por Larry por su falta de conciencia política (diciendo que Marx había pensado en él cuando inventó el término «lumpemproletariado»). Llegados a este punto, tanto Stevie como Mo han dejado atrás la apatía, adoptando una resistencia activa contra los empresarios. Sin embargo, como reconoce el propio Loach, esta acción no constituye una «respuesta política organizada», sino más bien un «caso claro de alienación», que puede ser un modo de atacar al sistema, pero que, de hecho, acaba perjudicándoles (McKnight, 1997, 166).[170] Más aún, según firma Leonard Quart (1993, 55), mientras las

170 Stevie y Mo carecen de poder para cambiar el sistema. Por tanto, al igual que en el caso de *Lloviendo piedras (Raining Stones),* donde Bob (Bruce Jones) ataca violentamente a

acciones de los hombres podrían indicar su rechazo a aceptar su situación, también va, en cierta medida, contra lo que ha precedido, representando un tipo de «desafío artificial añadido» que no ha salido «de forma natural» del propio drama. Quart sugiere que es una conclusión un tanto «apocalíptica», que deriva más de la visión política de Loach que de la concienciación de los propios personajes.

Si bien la película dirige la atención y da voz a los desarraigados de la sociedad que el capitalismo salvaje, característico de los años de Thatcher, dejó a su paso, también es bastante pesimista sobre las posibilidades reales de acción por parte de la clase obrera. Es más, según afirma John Hill (1999*a*, 200), al dar preferencia a los temas de clase, la película revela también un cierto grado de torpeza al enfrentarse con *otros* asuntos, como puede ser la representación de las mujeres. Para Loach, uno de los atractivos de combinar técnicas documentales con un drama de *ficción* sería que permite un movimiento fluido entre los mundos público y privado. Según dice él mismo, «Llegar a comprender las relaciones y experiencias personales a las que se puede acceder a mediante la ficción, pero situándolas en un contexto sólido y concreto» (en Hill, 1999*a*, 202). En *Riff-Raff,* este enfoque doble es particularmente evidente en el modo en que la película combina las escenas de los personajes masculinos en el solar en construcción (trabajando, discutiendo, descansando, bromeando) con las que reflejan la evolución de la relación entre Stevie y Susan. Dada la estructura «documental» un tanto fragmentada de la película, la relación se desarrolla de forma relativamente desordenada y se evita deliberadamente adjudicarle una excesiva importancia, ni como «refugio» frente a las penalidades del trabajo ni como relación personal y romántica. Es decir, en *Riff-Raff* el drama privado personal de la joven pareja nunca sobresale sobre el mundo «político» del trabajo. Por el contrario, la esfera «privada» de la relación y el romance heterosexual y la de la comunidad masculina se mantienen, por lo general, separadas la una de la otra.

Así, mientras que en *Grandes ambiciones* son las realidades domésticas las más significativas (y el trabajo rara vez repercute en la vida de los per-

---

un despreocupado usurero, o en *Ladybird, Ladybird,* donde Maggie (Crissy Rock) explota una y otra vez en un histerismo descontrolado, son actos individuales de cólera más que actividades políticas y sociales organizadas, que son las que constituyen la principal forma de resistencia frente al statu quo.

sonajes), en *Riff-Raff* sucede prácticamente todo lo contrario. Como en muchas de sus otras películas, los personajes principales, Stevie y Susan, son antihéroes que se hallan enfrascados en la lucha por la supervivencia.[171] En un principio, la figura de Susan se presenta con inequívoca ternura. Está sola en el mundo, con serios problemas económicos (al entreabrir mínimamente la puerta cuando Stevie intenta devolverle su monedero, es evidente que debe el alquiler y teme encontrase con el casero) y le faltan fuerzas para defenderse de la humillación y la injusticia (como en su «debut» en el *pub*). El taciturno y huidizo expresidiario Stevie se siente atraído por esta criatura indefensa y, después de pasar la noche juntos, la invita a compartir su vida. Aunque Leonard Quart considere que «los asuntos románticos no son nunca el principal interés de Loach» (199, 55), mi opinión es que con estos dos personajes Loach consigue crear algo muy especial. A diferencia de las intrigas románticas y las sugerentes peleas de pareja representadas en la mayoría de las películas, lo que aquí se nos muestra es un relato netamente convincente de una relación, con todas sus esperanzas y temores (Guard, 1995, 69). Tras acostarse juntos, Susan se levanta muy temprano para irse. Insiste en que no quiere complicarse la vida o comprometerse. La excusa que da a Stevie es que podría irse de gira en cualquier momento, pero, como afirma acertadamente De Giusti (1999, 123-124), su indecisión es más bien el resultado de su completa vulnerabilidad y de su miedo a ser feliz. Así, en lo que a estas alturas de la película parece ser una escena sin importancia narrativa, resulta que Susan está en realidad confesando o revelando sus dilemas más íntimos, los puntos muertos psicológicos que en última instancia arruinarán la relación. Una vez que se establece la vida en común de la pareja, cambian los puntos de vista de ella y se vuelve dependiente y todavía más insegura. Está claro que la pareja no se lleva bien. Él es taciturno y racional, mientras que ella es gregaria y soñadora, con la cabeza llena de ideas *new age* tales como evitar productos lácteos y cafeína, leer el horóscopo y practicar el I Ching. Stevie es el más realista de los dos. Él quiere, como se dijo antes, montar un puesto de mercado en la calle para salir adelante, mientras que Susan sueña con convertirse en una cantante famosa. Cuando Stevie la acusa de

---

171 Para John Hill (1998, 21), aunque en muchas de sus películas el romance ofrece posibilidades de redención, Loach tiende siempre a evitar la glorificación del amor como triunfo sobre los obstáculos sociales, subrayando que sus posibilidades de éxito o fracaso van inevitablemente unidos a factores sociales y políticos.

vivir «en una burbuja», ella replica que su ambición de cantar es más apasionante que vender calzoncillos. «Calzoncillos y calcetines de color —replica él—. Si vas a hacer añicos los sueños de alguien, al menos dilo bien». Una vez finalizada la luna de miel (parece que una semana, más o menos), sus papeles están firmemente establecidos: él va a trabajar, mientras que ella se queda en la cama sin asistir a las audiciones. Surge entonces la cuestión sobre quién mantiene a quién. El comportamiento silencioso y estoico de Susan la convierte en una persona depresiva, egoísta y totalmente inactiva. «Las depresiones son para el que tiene dinero, no para el que debe madrugar toda las mañanas», se queja Stevie. Pero ella es incapaz de reaccionar. «Su voluntad —comenta De Giusti (1999, 123)— está envenenada de raíz». El punto decisivo llega cuando Stevie regresa del funeral de su madre en Glasgow y encuentra a Susan inyectándose heroína en el apartamento. Le dice simplemente que se largue. Aunque Susan acuda al solar en construcción en un intento de salvar su relación, la decisión de Stevie es categórica e inapelable. Para justificar su intransigencia, le habla de una pareja que se pinchaba y que, al final, no tenían ni una vena sana donde inyectarse: «Eran mi hermano y su mujer», concluye; lanzándola de nuevo a la terrible soledad de la que la había sacado (De Giusti, 1999, 124).

Aunque algunos críticos, como Leonard Quart, David Wilson (1991, 61) o Philippe Niel (1991, 46), consideren esta dramática historia de amor un mero subargumento de una película que trata, sobre todo, del «mundo de los obreros», las experiencias de Stevie con Susan no son menos interesantes que las del mundo laboral de los otros personajes. Por el contrario, los contrastes entre ambos les confieren más fuerza dramática: mientras se muestra que la camaradería entre los hombres proporciona apoyo y es estimulante, a Susie se la ve habitualmente como un peso muerto, exigente y dependiente. De la misma forma, las ideas y actitudes de ella se asocian a formas *privadas* de huida y divorcio de la «realidad», que están reñidas con las duras condiciones económicas a las que se enfrentan todos (y con las formas de resistencia política preconizadas por Larry). Parece haber un grado de lógica interna en la forma en que Stevie rompe con Susie cerca del final de la película, poco antes de su paso a la acción «política» directa.[172]

---

172 Por otra parte, conviene no olvidar que, al fomentar la primacía de la experiencia de *clase* (asociada aquí con el trabajo masculino), *Riff-Raff* acaba también marginalizando la experiencia de las mujeres durante la era Thatcher, una experiencia mucho más relevante en *Grandes ambiciones*.

Riff-Raff es, en suma, un ejemplo privilegiado del cine de Ken Loach, un director que se ha forjado un nombre en el panorama cinematográfico europeo con un grupo de películas políticamente comprometidas que critican la naturaleza opresiva del capitalismo a ultranza y dan voz a los sentimientos de los fracasados de la sociedad. Su grupo heterogéneo y multicultural de albañiles se sitúa muy cerca de un retrato «realista» de los cambios experimentados durante la década de los ochenta por las clases más humildes de la sociedad británica. Al mismo tiempo, *Riff-Raff* no es un simple tratado político. En vista de lo mucho que hizo retroceder el thatcherismo la causa de la clase obrera, la película es extraordinariamente divertida y animada, especialmente en su representación de la camaradería y unión masculinas, con independencia de las diferencias étnicas, como un valor frente a las circunstancias adversas. En última instancia, es la insistencia en la necesidad de defenderse para no ser destruido por el sistema lo que unifica las dos partes de la película.

5.4. *Mi hermosa lavandería:* identidades híbridas en un mundo multicultural

Unos días antes del estreno de *Mi hermosa lavandería,* la revista *Time Out* publicó un extenso artículo titulado «Ropa sucia», en donde Hanif Kureishi, el guionista de la película, habla de su trabajo y de cómo se fue desarrollando la historia de la lavandería (1985, 25-27). Cuenta cómo, en parte, se le ocurrió la idea de la película mientras estaba leyendo el famoso ensayo de 1941 de George Orwell, «England Your England». Aunque Orwell fuera radicalmente crítico con el sistema político y económico que le tocó vivir, en este ensayo en particular se muestra curiosamente elogioso con sus propios compatriotas. Por ejemplo, afirma que «la amabilidad de la civilización inglesa es quizá su característica más acusada». Llama al país «una familia controlada por sus miembros menos capaces» y habla de «la sensatez y la homogeneidad de Inglaterra». Pero el principal objeto de sus elogios es la «tolerancia» británica y diserta sobre «su comportamiento bondadoso». También dice que este aspecto de Inglaterra «es continuo, se extiende hacia el futuro y el pasado, hay algo en él que resiste el paso del tiempo».

Esta lectura indujo a Kureishi a preguntarse si unas características «nacionales» tan favorables seguían persistiendo realmente en los años ochenta. Nacido en los suburbios de Londres en 1954, Hanif Kureishi creció a la sombra de dos antiguas culturas, siendo la familia de su madre

inglesa y la de su padre pakistaní. La variedad y las tensiones de su educación le proporcionaron, por tanto, una perspectiva desde la cual podía escribir sobre una realidad muy diferente a la evocada por Orwell. Como afirmó él mismo en otra entrevista, «La idea de la inmigración, viniendo a Inglaterra, haciéndose una vida y todo eso me parecía ser un tema muy dramático» (Gilbert, 1997, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/se_klammer/ interv-e.htm>). De esta forma, frente al ciego patriotismo social de Orwell, el punto de vista de Kureishi es el de miles de personas negras que no ven en la muy pregonada tolerancia de los británicos «nada más que vanidad y autoalabanza» (1985, 26). En su opinión, la mayor parte de la población blanca tolerante en Gran Bretaña «no tiene idea de lo poco que su tolerancia beneficia a los negros. No tiene idea de la violencia, hostilidad y desprecio que se dirige cada día contra la gente negra por parte del Estado y de los individuos en este país». Para Kureishi, la solución del problema no es una tolerancia benevolente y paternalista. «Lo que necesitamos —afirma— son obras imaginativas que nos proporcionen una idea de cambio y de las dificultades existentes en la sociedad en su conjunto». Es decir, para comprender seriamente la Gran Bretaña contemporánea, con su mezcla de razas y colores, sus luchas, tensiones y desesperanzas, el camino no puede ser la idealización ni la justificación del grupo dominante. En este sentido, *Mi hermosa lavandería* ofrece una forma nueva de contemplar el país, una película en la que se plantea que «ningún grupo tiene el monopolio de la virtud» (1985, 25).

Una vez finalizado el guión, Harif Kureishi se lo propuso a Stephen Frears, quien rápidamente aceptó dirigir el proyecto. El éxito inmediato de *Mi hermosa lavandería* ayudó a restablecer la, hasta entonces, muy discreta

---

173 *Mi hermosa lavandería* fue dirigida originalmente para la televisión y se rodó en 16 mm, como una película de televisión. Pero tras haber sido presentada en el festival de cine de Edimburgo, recibió unas críticas tan favorables que se insistió a Frears y Kureishi en que permitieran exhibirla en las salas cinematográficas. *Mi hermosa lavandería* logró dos nominaciones a los premios BAFTA en 1986, al mejor actor secundario (Saeed Jaffrey) y al mejor guión original, y una nominación al Óscar de 1987 al mejor guión adaptado. En 1986, Daniel Day-Lewis ganó también un premio NBR (Asociación Nacional de la Crítica EE. UU.) al mejor actor secundario (junto con su interpretación en *Una habitación con vistas*). Otro premio que consiguió el filme fue el de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine en 1987 al mejor guión, así como los del Círculo Cinematográfico de Nueva York al mejor guión y mejor actor secundario (Daniel Day-Lewis).

reputación de Stephen Frears como director de cine.[173] Como muchos de sus contemporáneos del cine británico, Stephen Frears había comenzado su carrera como director en televisión, realizando obras para la BBC y su rival comercial, el Channel Four. Por tanto, aunque su carrera como director había empezado tiempo atrás, en los años sesenta, poca gente sabía algo sobre él hasta que, literalmente, «irrumpió» en la escena en los ochenta con seis éxitos consecutivos de taquilla: *Mi hermosa lavandería* (1986), *Ábrete de orejas* (*Prick up You Ears,* 1987), *Sammy and Rosie Get Laid* (1987) y, especialmente, *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons,* 1988), que fue un gran éxito internacional (Wheeler Winston, 1997, 355-356).

Teniendo en cuenta estos cuatro títulos, todos los lectores familiarizados con la filmografía de Stephen Frears estarán probablemente de acuerdo en afirmar que, a diferencia de los otros directores de cine británicos contemporáneos estudiados también en este capítulo, Mike Leigh, Ken Loach o Peter Greenaway, la característica más sobresaliente de la obra de Frears es su propia «invisibilidad» como director de cine. Durante todos los años que trabajó para la televisión, Frears colaboró con algunos de los mejores escritores de la época, incluidos David Hare, Alan Bennett y Cristopher Hampton. En una entrevista con Friedman y Stewart (1994, 222), Frears dijo que sus experiencias con escritores excepcionales hicieron que tuviera un tremendo respeto «por el mundo de la escritura». Por este motivo, su método de trabajo incluye invariablemente el dar comienzo a sus proyectos a partir de «una colaboración estrecha con el guionista». El resultado de este esfuerzo de equipo, explica Frears, es que los buenos guionistas confían en que «no echará a perder» su obra. Por tanto, más que un estilo propio o la creación de un mundo visualmente original, Frears favorece siempre de forma intencionada a la *historia* por encima del *estilo*. En consecuencia, la característica más singular de la manera de hacer cine de Stephen Frears es su estética camaleónica. Según expone, prefiere «permanecer en un segundo plano», dejando que las cosas (argumento, historia, desarrollo de los personajes, etcétera) vayan cayendo por su propio peso. Es evidente que no se puede encontrar ningún parecido entre, por ejemplo, *Mi hermosa lavandería, Ábrete de orejas,* la recreación de la vida del dramaturgo gay Jo Orton,[174] la suntuosa *Las amistades*

174 El guión de la película fue escrito por Alan Bennett.

peligrosas, el filme *neonoir Los timadores* (*The Grifters,* 1990) y *Mary Reilly* (1996), una versión del Doctor Jekyll y Mr. Hyde contada desde la perspectiva del ama de llaves (Julia Roberts) que trabaja en la casa de Jekyll (John Malkovich). Las únicas dos películas de la carrera reciente de Frears que, hasta cierto punto, coinciden en estilo y tema son precisamente las basadas en los textos de Kureishi, lo que da testimonio del trabajo de estrecha colaboración entre el escritor y el director. En realidad, tanto *Mi hermosa lavandería* como *Sammy and Rosie Get Laid,* que Kureishi describe como «continuación del trabajo comenzado en la primera» (Hill, 1999*a*, 217),[175] hacen uso del Londres metropolitano de los años ochenta para explorar los cambios estructurales de la sociedad británica. Así, como en *Grandes ambiciones* y *Riff-Raff,* la gran urbe es en estas películas el principal indicador del cambio de la vida económica y social de Gran Bretaña bajo el régimen de Thatcher, y el medio en el que se pueden reflejar y explorar diferentes identidades.

Aunque un título tan poco comercial como *Mi hermosa lavandería* pudiera hacer pensar que la película trata de tiendas, almacenes y negocios comerciales, ésta no cuenta la saga de una lavandería. Es la historia de dos desarraigados en el Londres moderno. La narración de la película se centra en un joven anglopakistaní, Omar (Gordon Warnecke) y su amigo

---

175 Aunque *Sammy and Rosie Get Laid* obtuvo varios premios de la crítica (Hill, 1999, 205-218; Quart, 1994, 241-248), en general tuvo menos éxito que *Mi hermosa lavandería*. La historia de la película se centra en Rafi (Shashi Kapoor), un brutal ministro pakistaní y rico empresario que ha vuelto a Londres a reanudar su abandonada relación con su hijo Sammy (Ayub Khan Din), casado ahora con una trabajadora social radical, Rosie (Frances Barber), y con una amante inglesa de clase media de hace treinta años, Alice (Claire Bloom). Rafi encuentra una ciudad en estado turbulento, y se da pronto cuenta del abismo que separa sus propios valores patriarcales (es rechazado por feministas y lesbianas) de los del entorno de su hijo. Sammy, Rosie y sus amigos creen en la libertad y la espontaneidad. Aunque la película establezca un contraste entre el compromiso de estos *yuppies* con un estilo de vida anárquico, impulsivo y sexualmente liberado, con todo lo que es respetable, represivo y calculado en la sociedad, a la vez muestra cómo sus ideales de izquierda son esencialmente retóricos y triviales, en especial cuando sus excesos consumistas y sexuales se contraponen a otro tipo de anarquía protagonizada por un ejército creciente de alborotadores y okupas del centro de la ciudad. A este respecto, las surrealistas imágenes de Londres como una ciudad en colapso apocalíptico (incendios, sirenas de policía, alborotos callejeros, peleas, destrucción, etcétera) constituyen una elocuente declaración *tanto* de las enormes divisiones sociales creadas por las políticas de mercado de Thatcher *como* de la complacencia e inactividad política de los «socialistas de salón», beneficiarios del régimen de derechas y, consecuentemente, ajenos a lo que está ocurriendo a su alrededor.

blanco de clase obrera, Johnny (Daniel Day-Lewis). Tras un impactante comienzo en el que dos jóvenes son violentamente desalojados de su miserable vivienda, el filme pasa a describir la rutina diaria en la vida de su héroe, Omar, y de su padre, Hussein (Roshan Seth), un amargado intelectual socialista que se ha dado a la bebida y que permanece tumbado en su cutre apartamento situado al lado de la vía del tren (Quart, 1994, 238). Al darse cuenta de que su hijo se está echando a perder, Hussein ha decidido que Omar debe buscar un empleo antes de volver al instituto en otoño. Por este motivo, se pone en contacto con su hermano Nasser (Saeed Jaffrey), un miembro adinerado de la comunidad pakistaní londinense. Nasser es un hombre de negocios propietario de una cadena de aparcamientos y de tiendas. Desde el punto de vista dominante en el país, es una persona de éxito. Posee una gran casa en los suburbios, un coche caro y una amante británica, Rachel (Shirley Ann Field). Nasser es incapaz de dejar que un miembro de su familia fracase por falta de oportunidades sin hacer nada por él, así que le proporciona un trabajo a Omar en uno de sus aparcamientos. También le aconseja que se case, quizá incluso con una de sus propias hijas. Al poco tiempo, sin embargo, Omar demuestra estar más preocupado por tener éxito en la vida que en sentar la cabeza y casarse. Dándose cuenta de la oportunidad que le brinda la protección de su tío, pronto se convierte a la ética thatcheriana, poniendo todo su empeño e iniciativa en enriquecerse. Como atajo para el éxito, ni siquiera hace ascos a ciertos negocios ilegales.

En los primero momentos de la película, el espectador es testigo de una extraña escena. Cuando Omar, junto con otros dos miembros de su familia, Salim (Derrick Blanche) y su mujer (Souad Faress), son asaltados por una banda que acosa a los pakistaníes, Omar se dirige sin temor al jefe de la pandilla, Johnny, y le saluda afectuosamente. Descubrimos que los dos jóvenes han sido amigos de la escuela y, poco después, Johnny abandona la banda y se convierte en empleado de Omar. En sus sueños de triunfo y propiedad, Omar ha puesto sus esperanzas de medrar económicamente en la transformación de una destartalada lavandería que le ha cedido Nasser en «un reluciente Hotel Ritz para las fantasías de los pobres» (Quart, 1994, 243), repleto de peceras, pantallas de vídeo, plantas de interior e hilo musical. Mientras se van desarrollando las obras de reforma va haciéndose palpable la química existente entre Johnny y Omar. La evolución de su relación se presenta de manera totalmente natural. Sin embar-

go, ahora que Johnny se está haciendo un lugar en la vida trabajando para la misma gente a la que se le ha inculcado que debería odiar, es casi continuamente perseguido y vigilado por su antigua banda de amigos, que se dedican a mofarse de su asociación con Omar y con su familia.[176]

Aunque la relación entre Johnny y Omar sea la principal línea argumental de la película, en *Mi hermosa lavandería* no predomina ninguna historia en particular. La película no trata de si Johnny y Omar seguirán siendo amantes o de si la lavandería será un éxito. No se centra en el padre alcohólico de Omar o en su codiciosa familia de empresarios. Tampoco trata de la hija de Nasser, Tania (Rita Wolf), que se siente tan enjaulada, aburrida y desesperada en su ambiente pakistaní que acabará escapándose y desapareciendo. Es decir, el interés de la película no está tanto en las historias de las vidas individuales como en el panorama general que nos proporciona de la sociedad en la que habitan los personajes. A este respecto, *Mi hermosa lavandería* puede ser considerada «una exploración de contrastes» (Ebert, 1986), entre los ricos y los pobres, entre las clases altas y bajas de Londres, entre los nativos británicos y los inmigrantes pakistaníes. A esta mezcla, la película añade el conflicto entre hetero y homosexuales.

Al entrelazar la historia de Johnny y Omar con otra serie de personajes e historias secundarias diversas, *Mi hermosa lavandería* nos introduce en un mundo de cambiantes relaciones sociales y diferencias culturales. La tensión de la película se consigue mediante frecuentes montajes paralelos, entre el apartamento claustrofóbico y oscuro de Hussein y Omar, la mansión de los suburbios, el lujoso apartamento de Nasser y Salim y la lavandería; y también entre los contextos subculturales, como las reuniones entre hombres mafiosos en casa de Nasser, los variopintos lugares en los que se desarrolla la fluctuante relación entre Omar y Johnny y el ambiente de lujo de Nasser y Rachel. El resultado será la presentación de la sociedad contemporánea británica como un desordenado caleidoscopio de grupos sociales y étnicos y de

176 En su análisis de la película, Nicola Osborne (2000) percibe una cierta similitud entre la función narrativa de los rivales de Johnny y la del coro en las tragedias griegas.

177 Con respecto a los amigos de Johnny, es sorprendente comparar los diferentes calificativos que han recibido de los críticos. Para citar sólo unos pocos ejemplos, Sarah Street (1997, 106) se refiere a ellos como «punkis», mientras que Rainer Schüren (1998, 205) los llama «cabezas rapadas». Por su parte, Leonard Quart y Mark Finch afirman que son miembros de «Frente Nacional» (1994, 243; 1985, 13). Obviamente, se echa en falta un criterio «cultural» en estos análisis. Como subculturas que son, tanto los punkis como los cabezas

identidades culturales diferentes. Podemos distinguir, por ejemplo, a los cabezas rapadas de clase más baja,[177] la clase obrera representada por Johnny (cuyas ropas, lenguaje y educación le diferencian de sus colegas cabezas rapadas), la clase trabajadora alta en el personaje de Rachel (Sally Ann Field), la clase media tradicional en Omar y su padre, y la clase media moderna, los nuevos ricos «thatcheritas», representada por Nasser, Salim y su esposa Cherry (Souad Faress). En su mayoría, los inmigrantes de la primera generación se ven a sí mismos como pakistaníes, aunque se diferencian en gran medida en cuanto al grado de adopción del estilo de vida occidental de la esposa de Nasser, Bilquis (Charu Bala Chokshi), que es analfabeta y conserva el papel del ama de casa indopakistaní. En contraste con los miembros de más edad de la familia, Omar y Tania, al ser inmigrantes de segunda generación, por sus acentos y educación no se distinguen fácilmente de otros jóvenes de clase media británicos.[178] La película construye su dinámica estructura de contrastes mediante el continuo establecimiento de paralelismos entre cada uno de estos personajes y miembros de los demás grupos

---

rapadas son reaccionarios, pero una de las rasgos más importantes que definen a los punkis es su pasividad y apatía política. Su atractivo real para los jóvenes de la época era su habilidad para «escandalizar» a la opinión de la clase media utilizado un lenguaje obsceno, llevando ropas rotas, esvásticas, cadenas, imperdibles, etcétera. Además de esto, el error de Sarah Street, en mi opinión, deriva de la ignorancia del hecho de que, a diferencia de los cabezas rapadas, los punkis se *identifican* generalmente con la Gran Bretaña negra (McDowall, 1996, 112). Aunque los cabezas rapadas copiaran los gestos y la moda negra y bailaran *reggae,* se identificaban íntimamente con las opiniones de la extrema derecha en contra de los inmigrantes afroasiáticos. Su violencia contra la minoría asiática (más que contra los afrocaribeños, a quienes toleraban mejor) es lo que los acerca a los movimientos neofascistas del Frente Nacional. Aunque un editorial de primera página de *The Sun* describa al Frente Nacional como promotor de un programa de «economía descabellada, jingoísmo y racismo repugnante» (Smith, 1994, 180), es evidente que, en la película, se representa a los amigos de Johnny más como víctimas del sistema que como activistas formales de un grupo político extremista. Definidos como fracasados por el mundo convencional, buscan restaurar un nivel de autoestima mediante el odio fanático hacia «el otro», el inmigrante. Desde esta perspectiva, unirse a una banda es simplemente un medio de lograr una posición social, y, por este motivo, creo que los amigos de Johnny son, más bien, cabezas rapadas.

178 Sobre el tema de los inmigrantes de segunda generación en el período posbélico, véase Alison Shaw (1988, 156-180).

179 Damian Cannon (1985), por ejemplo, habla de «el precipitado ritmo» con el que Frears salta de personaje en personaje y de un contexto cultural a otro. Conocemos a los personajes a pinceladas, ya que entran momentáneamente en escena, dicen unas pocas frases y se desvanecen hasta una nueva escena. De esta forma, explica Cannon, cuando Omar y Johnny finalmente «pasan a un primer plano», el espectador ha reunido suficientes antecedentes, información y contexto para comprender la relación entre los dos jóvenes.

sociales representados en ella.[179] Jonnhy, por ejemplo, se encuentra «atrapado entre la lealtad a su antigua banda de amigos racistas y su acercamiento a los pakistaníes (Nasser, Salim) en la relación con su amigo, patrono y amante. Constantemente se muestra cómo Omar tiene que «negociar» entre las imposiciones represivas de su familia tradicional, por un lado, y, por el otro, sus intrépidos negocios capitalistas y la afirmación de su orientación sexual, libre de cualquier atadura étnica, religiosa o cultural. A diferencia de Nasser, que no quiere oír hablar de su tierra natal, Salim no ha abandonado totalmente Pakistán, donde disfruta de un nivel de vida todavía mayor que en Gran Bretaña. Como Omar, Salim también respeta en apariencia las reglas de la familia, pero saca partido de su posición intermedia entre los dos países (y culturas), la sociedad pakistaní feudal y la Gran Bretaña capitalista, para enriquecerse de forma ilegal. Incluso Nasser, el cabeza de familia, quien tanto desea que Omar y Tania sean «verdaderos pakistaníes», se permite un relación amorosa extramatrimonial y culturalmente híbrida con Rachel.

A este respecto, *Mi hermosa lavandería* se puede ver como una réplica a las películas Raj estudiadas en un capítulo anterior, como son *Pasaje a la India, Gandhi* u *Oriente y Occidente.*[180] Está claro que la película no se ocupa de las experiencias de las clases altas blancas en la India, sino más

---

180 Como explica Kureishi en su artículo «Ropa sucia» (1985, 25-26), las películas Raj (que él denomina «Easterns») fueron para él como los *westerns* para los estadounidenses. Afirma que la industria cinematográfica británica encontró en los indios y pakistaníes un equivalente de los indios pieles rojas al inventar «su propio enemigo inhumano y víctima ridícula a quien se destruía una y otra vez en innumerables películas mediocres y sádicas» (1985, 25). Por esta misma razón, declara, *Mi hermosa lavandería* utiliza de forma consciente actores como Saeed Jaffrey y Roshan Seth, que aparecen en *Pasaje a la India* y *Gandhi*. En vez de sus grandes papeles en «Easterns», quería que representaran «grandes papeles en una película sobre el Londres actual». Así, en *Mi hermosa lavandería,* el lugar donde se enfrentan las culturas oriental y occidental, está deliberadamente modernizado, urbanizado y carece de romanticismo.

181 Según afirma Kobena Mercer (1989, 20), aunque durante dos décadas el cine británico negro se había estado desarrollando discretamente en los márgenes de la corriente principal de la cultura cinematográfica, el éxito de *Mi hermosa lavandería* sorprendió a mucha gente. Por otra parte, la variada recepción de la película (a pesar de su éxito, diversas audiencias rechazaron violentamente la película) ayudó a levantar el nivel de los cineastas británicos negros independientes, hasta entonces «invisibles». Por su parte, Sarita Malik (1996, 202-215) opina que estas películas suscitaron «cuestiones vitales sobre la etnicidad, la identidad y las nociones de la *britishness*» durante estas décadas. Isabel Santaolalla (1995, 153-163) incluye también *Mi hermosa lavandería* en su análisis de los cambios cuantitativos y cualitativos en las representaciones fílmicas de la sociedad británica multiétnica de los ochenta y los noventa. Sobre la historia de los negros en el cine popular británico y el desarrollo de la cinematografía negra británica, véanse también Mercer (1988) y Bourne (1998).

bien de las de los asiáticos y marginados en la Gran Bretaña contemporánea (Hill, 1999*a*, 209).[181] Es interesante notar en este sentido cómo los personajes asiáticos son hombres de negocios de éxito en la Gran Bretaña contemporánea. Mientras que a los miembros de la comunidad blanca se los representa como simples parásitos (Tania acusa a Rachel de vivir del dinero de su familia) o como perezosos perdedores (Johnny y su banda de amigos), los asiáticos parecen sentirse a gusto con la cultura «thatcherita» del espíritu emprendedor, y se dedican casi exclusivamente a hacer dinero por cualquier medio, sea legal o ilegal. Así, mientras que, por una parte, se presenta irónicamente la actividad delictiva (el tráfico de drogas de Salim y la traición por parte de Omar) como una extensión de los valores empresariales (la iniciativa, el egoísmo y la ambición), por otra, la película muestra simultáneamente cómo la cultura del espíritu emprendedor proporciona a determinados sectores de la comunidad asiática oportunidades para escapar de las relaciones tradicionales de poder y adquirir una posición social privilegiada: «no somos nada en Inglaterra sin dinero», afirma Salim.[182] Es decir, el éxito empresarial de estos personajes asiáticos sirve para invertir las antiguas relaciones imperiales de poder. Por este motivo, afirma John Hill (1999*a*, 210), se puede considerar *Mi hermosa lavandería* como una «película de venganza» en la que el contraste se establece entre los desempleados blancos que deambulan por las calles sin rumbo fijo (las víctimas de la desindustrialización) y una clase asiática de empresarios que, al adherirse a los valores «thatcheritas», se han convertido en los nuevos «amos». La película comienza cuando Salim, ayudado por un grupo de matones negros (afrocaribeños), desaloja a Johnny y Genghis (Rihard Graham) de su cuarto, en una suerte de «toma del poder» simbólica de la casa (Gran Bretaña)

---

182 Al mismo tiempo, observa John Hill (1999, 211), la película nos hace ver que ni siquiera la solvencia económica es una defensa contra el racismo. Justo cuando Nasser declara que Inglaterra es un pequeño paraíso porque, a diferencia de Pakistán, no permite a la religión interferirse en los negocios, la siguiente escena muestra un salvaje ataque contra Salim por parte de unos jóvenes blancos.

183 Según afirma Leonard Quart (1994, 248), una de las estrategias clave de la película es la ironía y, como resultado de ella, ningún grupo social es retratado bajo una luz enteramente favorable ni tiene el monopolio de la virtud. Esto explica probablemente por qué la película fue recibida con disgusto por muchos integrantes de la comunidad asiática. *Mi hermosa lavandería* fue criticada por su presentación de la homosexualidad y su representación de los asiáticos como acaparadores de dinero. Como relata Schüren (998, 206), durante el lanzamiento de la película en los Estados Unidos, Kureishi tuvo que enfrentarse a activistas pakistaníes que sostenían que «la película era un insulto al islam: no existían pakistaníes homosexuales ni traficantes de drogas». Véase también (Hill, 1999, 210-212).

de los personajes blancos. Es evidente también una inversión similar de papeles en la relación entre Omar y Johnny.[183] Según su prima Tania, Omar trata a Johnny «como un criado» y disfruta realmente de su venganza después de haber sido maltratado en la escuela, haciendo que Johnny friegue el suelo de la lavandería. Por el lado británico, los antiguos amigos de Johnny se quejan también de que se «arrodilla ante los *pakis*».

Al revolucionar de esta manera los dos elementos de las representaciones convencionales y tradicionales de las relaciones entre el Oriente y el Occidente, *Mi hermosa lavandería* exhibe un interés por problematizar la propia noción de identidad social en el mundo contemporáneo y así, en palabras de Paul Gilroy, hacer justicia a «la naturaleza descentrada e inevitablemente plural de la subjetividad e identidad modernas» (en Hill, 1999*a*, 207). De particular interés en esta relación es la forma en que la película deconstruye nociones arraigadas o formas de hablar o de pensar sobre «el otro», sea éste étnico, de clase o de orientación sexual. La estrategia utilizada por la película consiste en subvertir la percepción habitual del «otro» como un miembro de diferentes colectivos homogéneos, mostrando personajes atípicos (más que estereotípicos), personajes dedicados activamente a «autoexcluirse» de su propio grupo. Como ya se mencionó antes, Johnny renuncia a su banda de cabezas rapadas buscando un camino con más sentido en la vida. Por su parte, Tania, a quien su padre quiere casar con su primo Omar, se excluye al rebelarse contra la costumbre tradicional pakistaní de los matrimonios concertados.[184] Actúa de esta forma porque no acepta que su padre, siguiendo costumbres ancestrales, no le dé voz en el asunto y quiera reducirla a ser madre y ama de casa. Llena de rencor, se comporta de forma provocativa. Se burla de los amigos de Nasser, machotes y aficionados a las bromas picantes, presionando su pecho desnudo contra el cristal de la ventana (sin que ellos lo noten); se arroja sobre Johnny, el «don nadie» blanco y británico, y rechaza groseramente casarse con Omar afirmando que «antes bebería su propia orina». En consecuencia, y recordándonos la tragedia de la madre inglesa de Omar que se tiró al paso de un tren, Tania se desvanece brusca y misteriosamente detrás de un tren que pasa velozmente por debajo del balcón donde están Hussein y Nasser, como si buscase voluntariamente desaparecer de la

184 Sobre el tema de los matrimonios concertados, véanse Hand (1994, 9-13) y Modood (1997, 314-319).

película (Schüren, 1998, 207). Víctima de un hechizo vertido sobre ella por Bilquis, Rachel, la amante de Nasser, decide excluirse apartándose de la vida de él.[185] El herpes que desarrolla es un «castigo» por la violación de los límites sociales, étnicos y morales, y lo acepta como tal. Por su parte, Omar, un muchacho mestizo, nacido y criado en Gran Bretaña y desconocedor del urdu, su lengua nativa, está constantemente bajo la amenaza de la exclusión por la presión que ejercen sus parientes sobre él para que adopte plenamente la identidad pakistaní. Cuando, por ejemplo, Omar visita la casa de Nasser, la mujer de Salim, Cherry, le dice con desdén lo estúpido que es por preguntarle si ha estado en Karachi: «Es mi hogar. ¿Cómo puede alguien en su sano juicio llamar a esta ridícula islita su hogar?». Se queja de estar cansada de personajes híbridos como Omar. «Por Dios, estoy harta de oír hablar de medias tintas», exclama ella, añadiendo: «la gente debe decidirse a ser de donde son».

Personajes como Bilquis y Cherry viven en un universo mental cerrado. Creen en una concepción de la cultura pakistaní separada y autosuficiente, que se mantiene permanentemente encerrada en el pasado por la tradición. Para ellas, cualquier forma de mestizaje racial (Tania y Johnny, Omar y Johnny, Nasser y Rachel) contamina la pureza de su linaje étnico y, por este motivo, están en contra de Tania, Omar, Johnny y Rachel, porque introducen demasiados elementos perturbadores en la «imagen unificada» de su propio grupo étnico. Es interesante notar que esta noción de una identidad estática y exclusiva se ve reflejada de forma perfecta en la actitud racista de los cabezas rapadas para con la comunidad pakistaní y explica su rechazo al «traidor» Johnny, cuya «piel blanca» debería funcionar, en su opinión, como una coraza indestructible contra la contaminación racial. El hecho de que el tema de la homogeneidad cultural y étnica actúe como un código silencioso, casi sobreentendido, a lo largo de toda la película no debilita su efecto, porque siempre es la base de las expectativas en los comportamientos de los

---

185 En realidad, vemos a Bilquis, la mujer de Nasser, en el escenario de un jardín casi pastoral, rodeada de sus hijas, preparando una poción mágica para Rachel. La magia funciona. Los muebles de casa de Rachel comienzan a moverse y le sale un herpes. Como consecuencia, Rachel decide terminar su relación amorosa con el marido de Bilquis. En su análisis de *Mi hermosa lavandería*, Rainer Schüren (1998, 195-214) es el único crítico que insiste en la «realidad» de la magia religiosa como una característica esencial de las culturas del subcontinente indio. Es decir, para él, la magia se presenta en la película «tan real como las prácticas empresariales de Nasser» (1998, 211). En su opinión, sólo un punto de vista muy «occidentalizado» de la película puede obviar como irreal la importancia de lo sobrenatural en la cultura pakistaní.

diferentes grupos. No es sorprendente, por tanto, que la historia transcurra sobre un trasfondo de tensión y violencia racial.

En un capítulo sobre «racismo, nacionalismo y acción política», John Solomos (1993, 193-194) observa que un aspecto importante de las ideologías raciales de la Nueva Derecha en Gran Bretaña ha sido su tendencia a *negar* la importancia del racismo en la sociedad británica y que la hostilidad a la presencia de comunidades negras en Gran Bretaña sea una forma de racismo (cursiva mía). Según esta línea de razonamiento, considera natural que, pudiendo elegir, la gente prefiera vivir con los suyos (los de su propia raza y costumbres sociales) y no constituir una sociedad multicultural. Tal deseo no se considera una manifestación de actitudes racistas, sino una respuesta natural a la presencia de personas con unos orígenes culturales y raciales diferentes.

Esto es lo que Lola Young denomina el «nuevo racismo» de las décadas recientes, un tipo más sutil que ha venido a sustituir al «racismo hostil» más patente de los años sesenta y setenta (1990, 191). Aunque este nuevo racismo se centre en la actualidad más en las diferencias culturales que en las biológicas, continúa, según afirma John Hill, basándose en «un sentido común genético o biológico» (1998, 18). Así, cuando en 1978 Margaret Thatcher expresó la opinión de que «en el momento en que una minoría amenaza convertirse en una gran minoría, la gente tiene miedo», estaba expresando un argumento que, desde entonces, se ha hecho parte del «sentido común» aceptado en los discursos y los escritos sobre cuestiones raciales de la Nueva Derecha (Solomos, 1993, 193). Al presentar una y otra vez esta versión *cultural* del colectivo nacional en forma de retórica populista que articula sin reparos los miedos y frustraciones de la nación, lo que estaba haciendo la primer ministro, en palabras de Hall, era «torpedear el consenso político» (1988, 17). La insistencia de aquélla en proyectar una visión de Gran Bretaña homogénea e impermeable a las diferencias buscaba provocar, especialmente entre los débiles, el miedo al cambio y a la diferencia.[186] Por tanto, cuando Thatcher hablaba de que el

---

186 Carol Lupton y Dave Russell (1990, 194-195) observan que tales perspectivas fueron aireadas precisamente en un momento en el que los principios igualitarios estaban siendo constantemente sofocados por el apoyo a los valores «thatcheritas» del egoísmo y la iniciativa individual. Es decir, el clima económico de los años de Thatcher fomentó también unas condiciones de hostilidad frente a las iniciativas para la igualdad de oportunidades.

país estaba siendo «inundado» por los inmigrantes, al igual que Enoch Powell había hecho antes que ella, estaba proporcionando a grupos como los cabezas rapadas chivos expiatorios hacia los que canalizar sus frustraciones.[187] Merece la pena detenerse en los comentarios sobre el tema racial de la primer ministro y de varios miembros del Partido Conservador, porque constituyen una fase crucial en la evolución de unos discursos racistas que han vuelto a aflorar recientemente y han provocado las revueltas de 1998 y 1999 en Bristol, en la zona de Toxteth en Liverpool, en Brixton y en otros lugares de Londres. El año que se estrenó *Mi hermosa lavandería,* también tuvieron lugar graves y violentos disturbios en Birmingham, en las zonas de Totenham y Brixton en Londres y en Liverpool.[188]

Con estos antecedentes, será más fácil ahora aclarar los mecanismos desplegados por la película para contrarrestar los discursos conservadores de pureza y homogeneidad étnica. En *Mi hermosa lavandería,* contra las nociones de inclusión y/o exclusión del «grupo», algunos personajes demuestran un deseo de mejorar la comprensión intercultural *ignorando* sencillamente las diferencias. Éste es, por ejemplo, el caso de Nasser, a quien Françoise Audé describe como «simpático y odioso a la vez» (1986, 308, 65); simpático porque es afectuoso, generoso y vividor, y odioso porque es corrupto, un autócrata doméstico e insensible (Quart, 1994, 243). Nasser ignora la homosexualidad de Omar, aunque se enfrente a ella en el cuarto trasero de la lavandería el día de su inauguración. Sin ponerse nervioso, continúa con sus planes de matrimonio, convencido de que Omar aceptará finalmente el acuerdo y seguirá la tradición (al menos en apariencia). Nasser también hace caso omiso del conflicto que se le plantea a su hija por la tradición de los matrimonios concertados, de la misma manera que piensa que él puede ignorar los peligros de su relación romántica e intercultural con Rachel. En su lugar, rememora continuamente

187 El hecho de incorporar a un grupo de cabezas rapadas dentro de la narración no sólo amplía el espectro social que ofrece la película, sino que también añade un toque ideológico de autenticidad. Samir Shah (en Hall et ál., 1998, 18) informa de que el famoso discurso de Enoch Powell «Ríos de sangre», pronunciado en Birmingham en 1968, alteró el curso de las relaciones raciales británicas. Hablando del incremento del gamberrismo y las palizas a los pakistaníes entre los hinchas del club de fútbol Manchester United, Shah afirma que «los matones cabezas rapadas son el verdadero legado de [Enoch Powell] [...]. En su núcleo, el discurso de Powell era un intento de mantener Gran Bretaña blanca».

188 Sobre los disturbios raciales en Gran Bretaña durante la década de los ochenta, véase Solomos (1993, 139-143; 147-179).

valores comunes a las culturas pakistaní y británica. Como pakistaní, no se desmoraliza con la Gran Bretaña de Thatcher. Al contrario, se ha aprovechado despiadadamente de las oportunidades de la nueva cultura empresarial. Sabe que «el dinero está en el estiércol» y, por lo tanto, sabe cómo «exprimir las ubres del sistema». Así, persiste en su afirmación de que «somos hombres de negocios profesionales. No pakistaníes profesionales. No hay cuestiones raciales en la nueva cultura empresarial». Totalmente identificado con la ideología del mercado de la época, celebra su éxito bebiendo a la salud de «Thatcher y la libre empresa». Igualmente, como patriarca empedernido, parece seguir a la carta las reiteradas llamadas del Partido Conservador de volver a los antiguos valores victorianos (Marwick, 1990, 383). Como solución para muchos de los males del país, Margaret Thatcher aconsejaba que el hogar debería volver a ser el centro de la vida de las mujeres. Dirigiéndose a un congreso del Partido Conservador, declaró con toda firmeza que «nosotros somos el partido de la familia» (Durham, 1991, 13-4). Al tener a sus mujeres (su esposa y sus tres hijas) literalmente segregadas en casa, Nasser no sólo cumple las costumbres tradicionales pakistaníes con respecto a la separación física de hombres y mujeres, sino que también pone en práctica la idea de Thatcher de mantener, en lo posible, a las mujeres fuera del mercado de trabajo como solución parcial para el desempleo (Campbell, 1987, 242). Nasser también quiere dar prueba de su caridad, tal y como asegura a Rachel, utilizando su riqueza para ayudar a los pobres y a los marginados, a los «niños vapuleados» del thatcherismo, como Johnny. Significativamente, sin embargo, al final, como apunta Rainer Schüren (1998, 208), es el propio Nasser quien falla como padre, como amante y como empresario. Antes de desaparecer, Tania le recuerda que es Salim, el chovinista masculino y cultural, quien ahora «es el dueño de todo: de nuestra educación, de tus negocios, de las medias de Rachel».

Abrirse un camino en la vida, ignorando simplemente las diferencias entre el propio grupo y su entorno, no es obviamente la vía más eficaz para la comprensión intercultural. La que Kureishi parece aconsejar en su lugar es un reconocimiento genuino y recíproco de las diferencias y semejanzas. Así, la noción de identidad homogénea del grupo (especialmente la noción británica de los *pakies* y su engreída imagen como una «raza insular» blanca y superior) se ve contrarrestada en la película por lo que Rainer Schüren denomina «caleidoscopización dinámica» (1998, 208). Se

puede ilustrar esta noción por medio de algunas afirmaciones sobre Gran Bretaña y los británicos realizadas por personajes pakistaníes. Así, oímos a los pakistaníes de la película hablar de Gran Bretaña como «este maldito país al que odiamos y amamos», un país donde vive «el racista inglés» y la subespecie de los «golfos», que son «asquerosos», «ignorantes» y «cabrones». Por otra parte, en irónico contraste con «esta ridícula islita», Pakistán es «un país sodomizado por la religión». En este sentido, la película retrata a estos inmigrantes no como representantes típicos de su cultura, sino simplemente como individuos inmersos en un proceso de cambio de identidad lleno de contradicciones e inconsistencias. Del lado británico, Johnny se encuentra implicado en el mismo proceso, mientras que otros ciudadanos británicos, los amigos ingleses de Nasser, su amante, los cabezas rapadas y, en particular, el público de la lavandería, representan de manera significativa la diversidad de la cultura británica. Según Felicity Hand (1994, 13), tal *diversidad* es precisamente una de las características de la sociedad occidental que muchos observadores orientales consideran chocante por «decadente» y, como tal, condenable. Por otro lado, citando a Kureishi, Hand afirma que la presencia de más de un millón de asiáticos en Gran Bretaña ha forzado a muchos «a darse cuenta de que Gran Bretaña no es lo que era». Tal punto de vista no implica simplemente la inclusión de los negros en la forma en que la gente entiende o visualiza Gran Bretaña, sino que, lo que es más importante, significa adaptarse a un concepto «orientalizado» de la *britishness* contemporánea como ignorante y moralmente decadente. Desde esta perspectiva, el variopinto grupo de gente que se reúne la noche de la inauguración desmonta el tópico de una comunidad británica virtuosa, unificada y educada (que tanto significaba en las películas *heritage* y Raj), mostrando en su lugar una desconocida Inglaterra de pobreza, desconfianza, insolidaridad y violencia. En realidad, en oposición a la «fantasmagórica construcción de una nación familiar blanca británica», utilizada por el nuevo conservadurismo de los ochenta (Smith, 1994, 239), la escena de la apertura de la lavandería está concebida como una «caleidoscopización dinámica» de la *nueva* cultura británica, donde, a los compases de un vals vienés (bailado por Nasser y Rachel), se representa la diversidad mediante una variedad de contrastes y encuentros explícitos sexuales, sociales e interculturales.

Al margen de la apertura de la lavandería, en el cuarto de atrás que representa una especie de tierra de nadie dentro de (y a la vez indepen-

diente de) la sociedad, Johnny y Omar celebran su éxito en la limpieza tanto de su negocio como de sus correspondientes identidades. Al contrario que el resto de los personajes (excepto Tania), no comparten el pensamiento social y étnico de sus respectivos grupos. Omar sabe que las amenazas de exclusión lanzadas contra él por parte de ambos bandos culturales no supondrán ninguna amenaza siempre que consiga imponer su *propio* patrón de identidad a partir de fragmentos de culturas diferentes. Tras haber sido amenazado por los pakistaníes —«demasiada sangre blanca», «despreciable»— y por el lado británico —«¡vuelve a la jungla, negro de mierda!»—, toda su energía se dirige a construir un modo de vida que tanto Johnny como él puedan suscribir, ignorando la clase social, los patrones tradicionales de sexos y las presiones colectivas étnicas y culturales. Es decir, Omar no concibe la identidad como algo que no se pueda cambiar. Cuando su padre intenta convencerle de que rompa su amistad con Johnny, porque éste, de adolescente, «vestía como un fascista con el pelo a cepillo» o desfilaba en Lewisham, gritando «¡fuera los inmigrantes!», Omar se niega a creer que Johnny vaya a ser siempre fascista. Para Hussein, amargado por no haber conseguido triunfar como periodista de izquierdas en la Gran Bretaña de Thatcher, Johnny representa al «otro», «a los racistas ingleses»: «[Johnny] ha ido demasiado lejos. En Inglaterra nos odian». Para Omar, el modo anterior de vestirse y comportarse de Johnny no expresa una identidad permanente. Omar cree que hay dos elementos más poderosos en la identidad de Johnny, sus virtudes de trabajo y dedicación de la clase obrera, y su lealtad como amigo y amante.

Aun cuando la familia pakistaní de Omar considere (y trate) a Johnny como un delincuente de clase baja, éste no está retratado como un bárbaro racista ni como un simple patán bebedor de cerveza, sino más bien como un personaje atrapado en situaciones conflictivas y contradictorias. Johnny, a quien Stephen Frears describe como «el centro moral» de la película (Friedman y Stewart, 1994, 228), está decidido a abandonar la ocupación ilegal de viviendas y su vida de vagabundo en las calles. La nueva identidad que ha elegido conlleva un modesto grado de actividad criminal (vendiendo la droga que Omar ha robado a Salim en la discoteca, ayudando a Nasser a desahuciar a un pobre inquilino poeta y artista pakistaní, derribando la puerta de su vivienda), pero, a diferencia de Omar, no parece, en ningún caso, que la meta de su (nueva) vida sea hacerse rico a toda costa. La pasión que le consume es más bien su amor por Omar. A

pesar de este compromiso, todavía mantiene cierta lealtad al grupo de racistas al que antes perteneció. Por tanto, como en el caso de Omar, dividido entre su familia, su compromiso empresarial y su novio, la identidad de Johnny fluctúa constantemente entre la clase, las culturas y la orientación sexual (aunque esté enamorado de Omar, permite que Tania coquetee con él de forma llamativa).

Por medio de estos dos personajes, la película ofrece de manera convincente las dos nociones interrelacionadas de que, para generar o fomentar comprensión intercultural, las diferencias deben «exagerarse» y la identidad debe describirse de forma «dinámica». Cuando el coche con Omar al volante y Salim y su esposa en el asiento trasero es abordado por los cabezas rapadas en un semáforo en rojo, se yuxtaponen dos identidades de grupo distorsionadas: la de los desahuciados de la clase obrera aplastando grotescamente sus caras y sus traseros desnudos contra el parabrisas, y la de los dos miembros de una clase empresarial pakistaní racista y agresiva, cuyas caras en primer plano revelan miedo y cólera simultáneamente. Este momento de extremo contraste marca el nacimiento de la nueva identidad de un «grupo» todavía muy pequeño pero que más adelante, en el «nicho» de la sociedad que representa el cuarto trasero de la lavandería, comenzará a definir sus *propias* normas y valores. Durante el incidente del semáforo, Johnny permanece apartado, sobre una altura, mirando abajo el balanceo y golpeteo del coche, con su pelo rubio y su chupa de marca extrañamente iluminados. Mientras tanto, la cámara enfoca a Omar, quien deja a sus compatriotas en el Rolls Royce y se encamina sin temor hacia Johnny con su traje de negocios. Camina y camina, tardando mucho más tiempo en llegar a la altura de su amigo del que habría necesitado en la vida real.

De aquí en adelante podemos observar cómo se desarrolla la nueva cultura «híbrida» de los dos jóvenes. Ambos negocian sus *propios* valores a partir de sus respectivas culturas. Johnny protege a Omar del matrimonio acordado, de la presión paterna y del monopolio de la violencia de Salim. Omar consigue que Johnny luche contra la violencia de los cabezas rapadas e incluso salva de ellos a Salim, y le protege de ser convertido en un esclavo por su familia o, como dice Tania, «de ser comido como un pinchito moruno». Todas las escenas en las que Jonny y Omar están solos el uno con el otro se caracterizan por una polaridad dinámica que impulsa el proceso de su cultura «híbrida». Precisamente porque la relación entre

Johnny y Omar se produce sin ninguna insinuación de que su compromiso sexual sea psicológicamente problemático, ésta se aparta totalmente del binarismo orientalista denunciado por Edward Said, logrando en su lugar una situación de compenetración no racial que Homi Bhabba califica como «el tercer espacio»:

> La importancia de la hibridez radica en la imposibilidad de rastrear los dos momentos originales de los que emerge el tercero. La hibridez, para mí, es más bien el «tercer espacio», que hace posible que emerjan otras posiciones (en Rutherford, 1990, 211).

En otras palabras, el tercer espacio desplaza las historias que lo constituyen y establece en su lugar nuevas estructuras, nuevas iniciativas, nuevas identidades. En este sentido, el pasado de cabeza rapada de Johnny y los conflictos de familia de Omar son simplemente rastros y significados previos que dan lugar a algo diferente, algo nuevo, fluido y en constante proceso. Se muestra cómo los sentimientos de Omar por Johnny, por ejemplo, se alteran, cambian y varían paralelamente con la mejoría de su posición económica. Al principio, Johnny es para Omar un simple trabajador manual. Más adelante, Omar se beneficia personalmente del conocimiento de los bajos fondos de Londres que tiene su novio para vender la droga que ha robado a Salim. Sin embargo, durante la noche inaugural, nervioso e irritable porque Hussein no aparece, acusa y culpa a Johnny de haberse vuelto en contra de su padre —«que hubiera hecho todo lo posible por ti y tus amigos»—, una actitud xenófoba que también fue la causa indirecta del suicidio de su madre. Esta amarga revelación no impide que los dos muchachos hagan apasionadamente el amor en el cuarto trasero de la lavandería durante la ceremonia de apertura. Tras una serie de contratiempos desalentadores (Nasser forzándole a declararse a Tania, Salim reclamando el dinero que se le debe), Omar busca a Johnny y le encuentra en su cuarto, totalmente borracho. Amenaza con despedirle si no cumple con las obligaciones del trabajo, para poco después volver al amor, la ternura y el cariño cuando Johnny es brutalmente golpeado por sus antiguos amigos al intentar defender a Salim de su ataque racista. La película acaba, por tanto, con los dos jóvenes reconciliando sus propias vidas y,

---

189 Véase Mark Finch (1985, 13-15), que analiza *Mi hermosa lavandería* como parte de su enfoque general sobre el cambio de actitud con las lesbianas y los gays en las películas contemporáneas.

simbólicamente, las vidas de los negros y los blancos, con su mutuo amor.[189]

En la escena final, Omar ignora el deseo de Johnny de retornar a su antigua vida a su «hermosa» manera. Lava a Johnny, del mismo modo en que lava la ropa interior de su padre, los coches de su tío y, finalmente, la colada de los clientes de la lavandería (Schüren, 1998, 210). En este sentido, la escena en el cuarto trasero de la lavandería es una reminiscencia de una purificación ritual: con el trasfondo de un goteo de agua sobreimpuesto a la banda musical, la sangre de la violencia racista es lavada, los dos cuerpos de los jóvenes son purificados y cualquier sentimiento dañino que pudieran almacenar en sus mentes es purgado. De esta forma, el agua es utilizada como una metáfora que liga sutilmente el tema general de la película (la lavandería como un negocio, un enfoque empresarial de la limpieza e higiene *corporal*) con la higiene *espiritual* implícita en el «tercer espacio» de Omar y Johnny. A este respecto, la última escena de la película, con su simbólico centrifugado final, concluye el ciclo emblemático, propuesto por Kureishi, hacia una identificación híbrida e interétnica. Mientras los dos protagonistas, desnudos de cintura para arriba, se lavan y se salpican, el contraste del color de su piel, que a lo largo de la película ha sido muy evidente, se va suavizando claramente bajo un efecto luminoso.

Con todo, se podría dudar en calificar de feliz el final de *Mi hermosa lavandería*. Omar y Johnny están sólo al comienzo del proceso de desarrollo de su propio y recíproco «tercer espacio» en medio de la jungla urbana contemporánea de prejuicio racial y penuria económica. Esto tiene consecuencias sobre cómo debe ser entendida políticamente la película. En realidad, *Mi hermosa lavandería* supone una ruptura explícita de los principios estéticos e ideológicos de las películas del Raj al rechazar la rígida dicotomía entre «blanco» y «negro», entre bueno y malo. Dicho de otra manera, Frears y Kureishi interrogan deliberadamente el concepto de las identidades de grupo unificadas y homogéneas, trayendo a un primer plano nociones más complejas de la identidad y la comunidad. Por una parte, los discursos convencionales británicos blancos sobre la pureza racial tienen su «imagen especular» en una actitud igualmente excluyente de Bilquis y Cherry, que no quieren ni oír hablar de mezcla alguna con los blancos. El padre de Omar se excluye también debido a que siente el rechazo de un país del que tenía una imagen idealizada cuando emigró. Nasser fra-

casa, asimismo, al querer combinar en su propia vida el amor romántico occidental y el amor oriental «concertado», para acabar sin ninguno de los dos. Rachel le abandona y Tania elige la separación completa de la familia. Frente a estos antecedentes de triste desintegración, el relativo éxito de la asociación transcultural y homosexual de Omar y Johnny brilla con luz propia. Por un lado, el ideal empresarial de los jóvenes de convertir una destartalada lavandería en una empresa «hermosa» es la excusa para una visualización del sufrimiento causado por el thatcherismo y la creciente división entre ricos y pobres. A este respecto, uno de los aspectos más llamativos de *Mi hermosa lavandería* es cómo consigue *subvertir* lo previsible, ya que son precisamente los pakistaníes previamente colonizados, las víctimas del prejuicio y la violencia raciales, los que consiguen llevar una buena vida en la Gran Bretaña de Thatcher. Mientras tanto, sus opresores, los lumpemproletarios cabezas rapadas, sólo cuentan con el subsidio de desempleo y la violencia callejera gratuita para consolarse (Quart, 1994, 243). Por tanto, lo que destaca la película es el hecho de que, en la Gran Bretaña de Thatcher, el ecualizador fundamental es el *dinero.* Sobre esta base, la sociedad se divide en dos mitades. Si una persona es lo suficientemente rica, se pueden superar la raza, las creencias, la orientación sexual y todas las otras barreras. Sin embargo, los que están en el fondo del montón poco pueden hacer, excepto con la ayuda de la familia y del amor. Éste es el trasfondo de la historia de amor entre el muchacho inglés blanco y rubio y el empresario asiático de tez oscura. Su relación romántica no sólo traspasa la *barrera* de la heterosexualidad, sino que también sirve como un «desafío» a las rígidas barreras raciales y de clase en un país atenazado por los discursos nacionalistas de la Nueva Derecha. Como tal, el mensaje político de *Mi hermosa lavandería* no depende tanto de su capacidad para generar ideas o análisis políticos convencionales como de su facultad para transmitir estados de ánimo, actitudes o sentimientos, como respuesta a la ansiedad de Kureishi sobre el «estado de la nación».

5.5. *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante:*[190] alegoría política

---

190 A partir de este momento me referiré a la película como *El cocinero,* dada la longitud del título.

Si en películas como *Grandes ambiciones, Riff-Raff* y *Mi hermosa lavandería* se han utilizado diferentes grados de realismo para hacer un comentario sobre el carácter despiadado del período, *El cocinero* (1989), de Peter Greenaway, muestra no menos interés por decir algo sobre el «estado de la nación»; aunque, en este caso, mediante unas convenciones que se apartan claramente de las normas del realismo social.[191]

Como expliqué en el capítulo primero, la historia «oficial» del cine «nacional» británico ha estado casi invariablemente articulada con un estilo realista y naturalista, una característica que condujo a Truffaut a decir que el cine y las películas británicas son términos contradictorios (Wollen, 1996, 36). Sin embargo, en paralelo a este rasgo supuestamente típico de la cinematografía británica, existe también una tradición estética no realista que ha examinado las películas como un medio capaz de transmitir estados mentales complejos. En términos generales, esta corriente «modernista, posmodernista» (Street, 1997, 147) trata de investigar modos de narración lineales, de explorar rasgos psicológicos y de abandonar las formas tradicionales de caracterización. Las convenciones formales comunes al cine de «vanguardia» podrían ser, en palabras de John Hill, «el relajamiento de las estructuras narrativas, la autoconcienciación cinemática y la ambigüedad textual» (1999*b*, 160). Lo cierto es que estas amplias características capturan sólo algunos aspectos del arte cinematográfico de los ochenta, caracterizado, añade Hill, por un desvanecimiento cada vez mayor de los límites estéticos o, más concretamente, por «una desintegración de las fronteras entre el arte y el cine» (1999*a*, 155; 1999*b*, 160).

Directores como Peter Greenaway, Derek Jarman y Sally Potter, por nombrar sólo los más conocidos, vienen inmediatamente a la mente en conexión con esta tendencia cinematográfica.[192] A grandes rasgos, lo que

---

191 Si aceptamos la distinción establecida por John Corner (en Hill, 1999*a*, 135-136) entre aquellas películas que se ocupan fundamentalmente de la verosimilitud (que son *como* lo real) y aquellas que para él son simplemente «*acerca* de lo real», *Riff-Raff* podría ser incluida en la primera categoría, mientras que las otras películas estudiadas en este capítulo utilizan «recursos realistas», más que un realismo puro, para reflejar la realidad de la época. Esta constatación apoya el razonamiento de Corner de que, en el cine británico de los ochenta, se daba, en comparación con períodos anteriores de la cinematografía británica, una creciente *distanciación* de la verosimilitud.

192 Véanse Gorostiza (1995, 18-34); Lant (1996, 161-187); Lippard y Johnson (1996, 278-293) y Street (1997, 174-196).

distingue su trabajo en el cine de otros textos de carácter vanguardista es la forma en que consiguen combinar su preocupación por la materialidad de la película con las obsesiones personales y políticas más características del cine *underground.* En esta dirección, su arte cinematográfico cruza una serie de fronteras, entre el documental y la ficción, entre el realismo y el expresionismo, entre lo personal y lo político, entre la cultura popular y la de élite, para crear un cine «híbrido» en el que se emplean sistemáticamente una serie de diferentes medios estéticos para cuestionar, «hacer extraña», nuestra percepción de la realidad (Hill, 1999*a*, 155).

En el trabajo de Peter Greenaway se manifiestan claramente estas cualidades al hacer gala sus películas de un constante interés por los mecanismos formales y los juegos perceptivos, de su preocupación por explorar otros medios y de su afición por lo transgresivo. Durante sus treinta años como cineasta, y especialmente con *El contrato del dibujante,* Greenaway se ha ganado indudablemente un renombre universal entre los aficionados al cine por su estilo original y decididamente personal.[193] Los antecedentes artísticos de Greenaway son extrañamente contradictorios. Como relata Leonardo García Tsao (1996, 10), Greenaway estudió originalmente pintura y presentó su primera exposición en la Lord's Gallery de Londres en abril de 1964. Al año siguiente se inició en el montaje cinematográfico de documentales del Servicio Central de Información, organismo para el cual realizó sus primeros cortos dos años después. De estos años destacan, por ejemplo, *Train* (1966), que recoge imágenes de la llegada del último tren de vapor a la estación de Waterloo; *Revolution* (1967), una película que Greenaway montó sobre la canción de los Beatles del mismo nombre y que muestra una multitudinaria y tumultuosa manifestación antibelicista que tuvo lugar, en pleno apogeo de la guerra del Vietnam, delante de la embajada norteamericana en Londres; o *Five Postcards from Capital Cities* (1967), el primer trabajo que hicieron juntos Greenaway y Michael Nyman, quien desde entonces ha compuesto la música de gran parte de los cortometrajes del director y de casi todos sus largometrajes (Gorostiza, 1995, 37-38). Durante ocho años, Greena-

---

193 Un ejemplo revelador del interés despertado por la figura del cineasta y su obra se puede encontrar en el hecho de que incluso en España (que puede ser descrita casi como un «desierto» con respecto a la bibliografía sobre cine y directores británicos) existe al menos una monografía sobre Peter Greenaway. Véase Gorostiza (1995).

way alternó su trabajo en el Servicio Central de Información con largometrajes de ficción y series televisivas dedicadas al arte y a la música, la literatura, la pintura, la arquitectura y la poesía producidas por Channel Four. En 1973, Greenaway abandonó el Servicio Central de Información y empezó a realizar sus obras más personales y comprometidas, con tal empeño que, llegados los años ochenta, era ya un autor cinematográfico reconocido, aunque con fama de muy polémico. En ningún momento, sin embargo, su dedicación durante estos años al cine le impidió desarrollar otras muchas actividades al margen de éste. En julio de 1988, por ejemplo, presentó en la galería Rambla de Barcelona, durante el festival de cine europeo, una exposición de dibujo arquitectónico. Y a partir del año siguiente ofreció una serie de exposiciones individuales de técnicas diversas (óleo, témpera, *gouache, collage*).[194] Las actividades e intereses polifacéticos de Greenaway conducen a García Tsao a afirmar que el director británico «sería el caso del siglo XX más cercano al hombre del Renacimiento» (1996, 10). García Tsao observa, sin embargo, que, en realidad, todas sus actividades (cineasta, pintor, dibujante, escritor, promotor de arte, apasionado de la matemáticas, diletante musical, etcétera) desembocan en «una que sirve de eje a su vida desde 1965, el cine». Ahora bien, como cineasta experimental de vanguardia, Greenaway sufrió continuamente (al igual que otros directores británicos mucho menos atrevidos) la presión de la búsqueda de financiación para sus proyectos, lo que

---

194 Mientras que Jorge Gorostiza (1995, 187-190) se centra exclusivamente en las exposiciones organizadas entre 1991 y 1993, Leonardo García Tsao (1996, 10) lista una destacada serie de ellas que tuvieron lugar entre 1989 y 1994, como, por ejemplo, en 1989 en la galería Arcade, de Carcassone (Francia), y en el Palais de Tokyo, de París; en 1990, en la galería Nicole Klagsbrun, de Nueva York, en el Centre of Contemporary Art de Melbourne, en el Cirque d'Hiver de Lieja, en el Shingawa Space T33 de Tokio, en la galería Danny Keller de Múnich y en la Kunsthallen Brandts Klaedefabrick de Odense (Dinamarca); en 1991, en la galería Xavier Hufkens de Bruselas y en la Watermans Gallery de Brentford (Inglaterra); en 1992, en la galería Arcade, de Carcassone, y en el Salon d'Art Contemporain de Montrouge (París); en 1993, en la Galerie Di Meo de París; en 1994, en Boymans-Van Beuningen, en Rotterdam (Holanda).

195 *El contrato del dibujante* fue el primer éxito comercial relativo de Greenaway. Situado en el siglo XVII, relata cómo un artista es contratado para elaborar doce dibujos de diversos rincones de su mansión. A medida que el trabajo avanza, el ambicioso dibujante se ve involucrado en una red de intrigas que terminan por costarle la vida. *A Zed and Two Noughts* (1985) se centra en unos hermanos siameses separados al nacer, y los presenta sobreponiéndose a su dolor por la muerte de sus esposas en un estudio sobre la descomposición de los animales del zoo. *El vientre del arquitecto* (*Belly of an Architect,*

podría explicar por qué sólo ha conseguido realizar ocho largometrajes entre 1982 y 2000 (Frampton, 2000, 390-391).[195] De éstos, *El contrato del dibujante,* un elegante, lujoso y enigmático rompecabezas que gira en torno a un asesinato en una casa solariega inglesa del siglo XVII, y *El cocinero* (1989) destacan como verdaderos éxitos comerciales. Aparte de ser, hasta el momento, las dos películas de mayor éxito de audiencia de Greenaway, es interesante apreciar que, con respecto a la fecha, *El contrato del dibujante* y *El cocinero* marcan casi exactamente el principio y el final de la era Thatcher (Walsh, 1996, 260). A este respecto, se podría decir que la producción de Greenaway durante la década de los ochenta estaba «sincronizada» con un régimen político al que parodiaba y refutaba a la vez. Aunque hasta los años ochenta Greenaway no había sido un cineasta claramente político, parece que el conservadurismo a ultranza de Thatcher logró «politizarle» (Walsh, 1996, 260; Johnston, 2002, 20). No debe sorprender, por tanto, que Peter Greenaway hablara a menudo de *El cocinero* como implícitamente antithatcherista. Como explicaba él mismo en una entrevista:

> Es una película turbulenta. La situación política existente en la actualidad en Gran Bretaña bajo la señora Thatcher es de un egoísmo y codicia increíbles. La sociedad está comenzando a preocuparse únicamente del precio de las cosas y no de su valor, y, en cierta manera, *El cocinero* es un ejemplo de una sociedad de consumo, personificada en el ladrón Albert Spica. Es un hombre absolutamente despreciable. Carece de características que puedan redimirle, y está consumido por el egoísmo y la codicia (en Gunders, 2001, 129; Hill,

---

1987) esboza la decadencia física y moral de un arquitecto con el trasfondo de sus planes para una exhibición de un arquitecto visionario del siglo XVIII. *Conspiración de mujeres* (*Drowning by Numbers,* 1988) es una mezcla bizarra y erótica de tres generaciones de mujeres, llamadas cada una de ellas Cissie Colpitts. Cada Cissie carga con un marido que es lascivo o poco atento. Y cada una decide asesinar a su pareja ahogándole. *Prospero's Books* (1991) es una atrevida adaptación de *The Tempest,* de Shakespeare, con casi todo el diálogo dicho por John Gielgud, a los ochenta y siete años de edad. Al igual que *Prospero's Books, El niño de Macon* (*The Baby of Macon,* 1993) es también un drama exigente y desconcertante. Se desarrolla en el siglo XVII y se presenta como una obra de teatro representada en un inmenso escenario. La obra describe el nacimiento y la vida de un niño santo. *Confidencias de medianoche* (*The Pillow Book,* 1996) es un cuento con múltiples estratos cuya heroína es una joven japonesa que desarrolla el deseo de tener su cuerpo pintado y transformarse de esa manera en una obra de arte que vive y respira. El último largometraje de Greenaway *8 $^{1}/_{2}$ Women* (1999) no es tan bien conocido. Es la historia de un empresario y su hijo que montan un burdel en Ginebra. Para un análisis detallado de estas películas, véanse Cornut-Gentille (1993*b*, 1-25); Walton (1995, 103-118), Gorostiza (1995); Walsh (1996, 254-277); García Tsao (1996, 10-15) y Lawrence (1997).

1999*a*, 162).

La descripción por parte de Greenaway del personaje principal de la película como una especie de monstruo demuestra que no tenía intención de embarcarse en un enfrentamiento frontal contra el thatcherismo. Su invectiva política surge, más bien, de «una posición artística menos explícita» (Wollen, 1996, 49). Es decir, dada la afinidad de Greenaway con el modernismo y posmodernismo, parece que *El cocinero* fue proyectada y estructurada como una alegoría de la época, una crítica indirecta pero contundente de la evolución sociopolítica de un régimen que el director llegó a odiar y despreciar.

A pesar de un título engañosamente simple que evoca todo el encanto de un cuento tradicional, *El cocinero* es una película compleja con una riqueza tal en sus diversas implicaciones que desafía la posibilidad de cualquier análisis simplista. Es precisamente la multiplicidad de interpretaciones posibles lo que proporciona a esta película su sugerente «ambigüedad». En ocasiones, la ambigüedad es tan desconcertante y algunas de las escenas tan brutales que el espectador tiene una sensación de desgarro y desesperación. Con todo, la ambigua naturaleza de la película le da también su tremenda fuerza y la posibilidad de ser evaluada desde diversos puntos de vista. La premisa de este análisis, por lo tanto, es que *El cocinero,* a pesar de su estudiada brutalidad, presenta no uno, sino varios estratos de significación. En primer lugar, hay una historia de amor e intriga que compone el argumento «legítimo». Bajo esta superficie narrativa existe un mundo en el que se presentan reñidas la masculinidad y la feminidad; y, finalmente, bajo la cubierta de estas dos crónicas yace una representación alegórica de la política contemporánea profundamente inquietante.

Antes de adentrarse en temas más oscuros o enigmáticos, la historia tiene un punto de partida lógico. Jeanne Silverstone, en su crítica de la película, indica cómo el empleo de continuos planos estáticos produce la impresión de una obra de teatro, hecho que explica que la producción parezca una especie de drama jacobita (1989-1990, 24). Por su parte, Amy Lawrence considera *El cocinero* como una de las varias películas realizadas

---

196 Algunas de las películas que menciona son *The Krays* (1990) y *Let Him Have It* (1991), que miran hacia el pasado; o *Mona Lisa* (1986) y *El largo Viernes Santo* (*The Long Good Friday,* 1980), situadas en el presente (1997, 165-171).

en los ochenta en las que se revivió el género de gánsteres como medio de enfrentarse a temas centrales de la época (1997, 166).[196] El mismo Peter Greenaway describe la película como «una violenta y erótica historia de amor ambientada en la cocina y el comedor de un selecto restaurante» (French, 1989, 277). *El cocinero* se inicia con una dura escena en la que un hombre indefenso es golpeado y humillado por un grupo de rufianes en algún lugar lúgubre y abandonado de una ciudad surrealista. Siguiendo al jefe de la banda hasta un local cercano, la cámara introduce al espectador dentro del escenario en el que, a partir de entonces, se desarrollará la mayor parte de la acción. El vociferante y violento Albert Spica (Michael Gambon) está a punto de cenar en el restaurante Le Hollandais, del que es propietario, junto al cocinero francés, el señor Boarst (Richard Bohringer). A partir de este momento, la mayor parte del argumento se estructura alrededor de varias cenas consecutivas, todas ellas en el restaurante. Noche tras noche, los encargados de presidir la mesa serán el señor Spica y su esposa Georgina (Helen Mirren). La cadena de causa y efecto de la acción gira alrededor del romance de Georgina y Michael (Alan Howard), conocido y encubierto por el cocinero. El suspense crece lentamente debido a que las ausencias de la mesa de Georgina se van haciendo cada vez más frecuentes y culmina cuando descubre que está siendo engañado por su esposa. La rápida actuación del señor Boarst permite a la pareja esconderse en una cámara frigorífica y escapar a continuación en un camión lleno de carne podrida. Se refugian en la librería de Michael, refugio que Georgina decide abandonar de forma momentánea para visitar a Pup (Paul Russell), que ha sido torturado por Spica, en el hospital.[197] Lo que Georgina no sabe, sin embargo, es que a pesar del valeroso silencio del joven bajo la tortura, la información sobre el paradero de la pareja figuraba en los libros que llevaba con él. A su vuelta encuentra la librería destrozada y a su amante brutalmente asesinado. La escena final muestra a Georgina implorando al señor Boarst que le conceda un nuevo favor, convenciéndole de que guise a su amante. La película finaliza con otra comida especial, esta vez en honor al señor Spica, siendo el manjar para la ocasión el mismo hombre al que el señor Spica había jurado matar… y comerse.

Aun cuando la base de la película tenga la estructura fundamental y

---

197 Sobre el personaje de Pup (que en inglés significa 'cachorro') como símbolo de un ángel, véase Gorostiza (1995, 155-156).

aparentemente sistematizada de una tragedia jacobita de venganza, no existe un texto original, real o auténtico. En otras palabras, por medio de estas mismas imágenes, se puede decir que Peter Greenaway presenta un mundo en el cual su significado está *más allá* de la superficie narrativa. Desde esta perspectiva, por tanto, los personajes de Spica y de Georgina pueden ser percibidos como alegorías, o símbolos atemporales de la relación entre los sexos.

La película comienza, en palabras de Ann Rosalind Jones, con el «Hombre» (Albert Spica) reivindicando a voces su centralidad, «Soy el centro del universo unificado y autocontrolado. El resto del mundo, a quienes yo defino como "Otros", sólo adquiere significado en su relación *conmigo*, como hombre y padre, propietario del falo» (en Showalter, 1985, 362). Este modo de pensar ha sido refutado por Hélène Cixous, quien sostiene que el hombre ha segmentado la realidad y la ha reorganizado en parejas de polos opuestos, uno de los cuales siempre predomina sobre el otro. En *La jeune née,* Cixous declara que todos estos opuestos encuentran su inspiración en la pareja dicotómica fundamental hombre y mujer, en la que invariablemente se define al hombre como el «yo» y a la mujer como su «otro» (Duchen, 1986, 91-96; Moi, 1988, 104-105). El punto de vista de Cixous parece reflejar adecuadamente la posición inicial de los principales personajes de la película de Greenaway. Se puede decir que la misma naturaleza de «Hombre» reverbera sonoramente en el nombre del mismo protagonista, dado que, en inglés, *Mr. Spica* se parece mucho a *speaker,* 'el que habla'. El señor Spica representa por tanto al «yo», y Georgina a su «otro». Es más, desde una perspectiva marxista y feminista, la postura de Georgina es de completa sumisión. Si, como se refleja en la doctrina de Engels, la condición de las mujeres en el capitalismo está determinada por la confluencia entre su experiencia como trabajadoras y su misión dentro de la familia (1986, 199), Georgina es doblemente «improductiva»: no trabaja y pronto nos damos cuenta de que es incapaz de tener hijos. En consecuencia, no es más que una mercancía y, al igual que el restaurante, simplemente, una parte de las propiedades de su marido.

Sin embargo, aunque se presente desde el principio a Georgina como una esposa sumisa y un personaje sombrío, el espectador la diferencia al momento del grupo de amigos de Spica. Ella permanece «en el margen» en el sentido de que su elegancia, su compostura y su *savoir-faire* la mantienen, en general, apartada de su entorno. Se sienta a la mesa, corrigien-

do el francés de su marido e indiferente a la charla grosera y al espantoso comportamiento de los hombres. Aunque parezca silenciosa y apartada de su círculo más próximo, Georgina se mantiene siempre alerta. Cruza su mirada con otro de los clientes habituales, Michael, quien está leyendo silenciosamente en su mesa. Con su ilícita (a los ojos del Yo o patriarca) aventura sexual, Georgina se convierte en un personaje de importancia. Todavía sigue siendo el Otro, pero más que reflejar lo agobiante de su situación, parece que la película *defiende,* de hecho, la condición del Otro en la persona de su protagonista femenina. Al manipular la identificación de los espectadores, la película coloca a la audiencia en una perspectiva deconstructiva. Según aclara Rosemarie Tong, «El enfoque deconstructivista toma una actitud crítica ante [...] las injusticias sociales así como ante las estructuras sobre las que se asientan, el lenguaje en el que se expresan y los sistemas que las protegen» (1993, 219). Tal actitud permite a la audiencia distanciarse y mirar críticamente las normas, los valores y las prácticas del patriarcado. Es, por lo tanto, desde un talante de Ser Otro como la audiencia se identifica con Georgina. Así, por ejemplo, los espectadores registran desde la «periferia» la parálisis de Georgina cuando su marido irrumpe en el lavabo de mujeres, sufren los insultos y el abuso físico del señor Spica y padecen el horror de Georgina al encontrar el cuerpo ensangrentado y sin vida de su amante.

Mientras Georgina y Michael están escondidos en el lavabo de mujeres no necesitan palabras para comunicarse en los primeros momentos de euforia sexual; ni cuando el señor Spica está a punto de descubrirlos. Esto, en sí mismo, es ya un detalle importante. De acuerdo con la interpretación de Jacques Lacan del drama psicosexual, en el orden simbólico, la feminidad está ahogada o silenciada porque las únicas palabras disponibles son palabras masculinas y, en consecuencia, las mujeres no pueden expresar su subjetividad. Utilizando el marco teórico de Freud y Lacan, Kristeva establece una comparación entre dos diferentes modalidades, lo «semiótico» y lo «simbólico». Aun cuando la noción de Kristeva de lo «femenino» pertenece claramente al espacio semiótico, en ningún momento concibe que esta propiedad se refiera exclusivamente a la mujer biológica. En su opinión, la feminidad se puede encontrar en un hombre tanto como en una mujer. En este sentido, la mutua atracción de Michael y Georgina puede ser interpretada como la unión natural de su potencial semiótico. Si, según establece Kristeva, el poder o la naturaleza subversiva de lo

semiótico yace en su presencia fragmentada, ocasional y provisional dentro de lo simbólico, los fugaces encuentros de la pareja representan un audaz desafío al orden simbólico establecido (y simbolizado) por el señor Spica. Por otro lado, lo simbólico está fundado en una represión de lo semiótico, de la sexualidad preedípica y preidentitaria, todavía unida al cuerpo materno. En la película, la «privacidad» del lavabo de mujeres proporciona este espacio materno, un espacio femenino por excelencia realzado por la pura y brillante blancura del lugar, que contrasta abiertamente con la atmósfera sombría y carmesí del restaurante. En este santuario femenino, Georgina y Michael se *homogeneizan* en silencio por medio del tacto, los sentimientos y la relación sexual. Sólo cuando se ven forzados a entrar en la despensa de la cocina, la antecámara de lo simbólico, tiene lugar la relación sexual y la comunicación verbal entre ambos. El cambio de escena puede ser entendido, por lo tanto, como un presagio o signo cierto de conflictos inminentes. Georgina está preocupada de que se haya roto el magnetismo entre ellos al hablar, de que su amante «perderá interés» o de que su relación especial se verá de algún modo afectada.[198]

En opinión de Kristeva, la interacción continua de lo semiótico y lo simbólico implica que la *mujer como tal* nunca podrá existir; siempre se está construyendo, es un sujeto-en-proceso. El mismo hecho de que la mujer no puede efectivamente *ser,* dentro del patriarcado, le hace aliarse con otros grupos igualmente excluidos del dominante: homosexuales, ancianos, afectados por el sida o cualquier otra minoría social, racial o étnica. Desde la posición autoritaria de Spica, Georgina (como mujer) y Michael (categorizado como judío) son marginales, extranjeros o «inadaptados» a los se puede sojuzgar, aplastar y dejar abandonados. La reacción y la venganza de Spica contra la pareja ejemplifica de forma precisa lo que hace el régimen patriarcal en la vida real. Encierra a hombres y mujeres dentro de sus roles, atributos y funciones según modelos ideales preestablecidos y preconcebidos de masculinidad y feminidad. Este tipo de identificación determina automáticamente la posición del individuo dentro de lo simbólico, bien sea como aceptable y central, bien

---

198 Según Roger Ebert (1999), el sexo no les proporciona alegría a Georgina y Michael, ni es un camino hacia el amor, sino puro escapismo: «la lujuria es su camino hacia el olvido». Gunders (2001, 130) corrobora esta opinión cuando, citando a John Fiske, afirma que a menudo se cataloga el escapismo como femenino, «es un signo de debilidad femenina que resulta de la incapacidad de la mujer para adaptarse a la realidad (masculina)».

como inaceptable y marginal. El crimen de Georgina consiste en haberse salido de su función impuesta como esposa obediente y sumisa (a un tirano), y el de Michael en ser diferente y, al entrometerse en la propiedad de Spica, haber desafiado su vociferante virilidad. Por lo tanto, ambos caracteres periféricos han desestabilizado de forma diferente la omnipotencia hasta entonces incuestionada del Centro y del Yo, Spica.

Aunque la posición de Georgina y Michael frente a Spica motiva en el espectador un cierto grado de identificación con su condición de oprimidos, es también cierto que el trabajo de la cámara en la película parece concentrarse más en acentuar la *artificiosidad* y la *teatralidad* de la narración que en exhibir el punto de vista subjetivo de los personajes. Es decir, los numerosos planos fijos y la prolongada y estudiada lentitud de muchas panorámicas, con su machacona insistencia en las configuraciones espaciales, más que en la temporalidad de los personajes, parecen dirigirse a la recreación del efecto de una obra de teatro y, por extensión, provocar en los espectadores una impresión de *distanciamiento.*[199] Al no tener que zambullirse en una identificación *completa* con los personajes, el espectador no siente repugnancia con la magnitud de la venganza final de Georgina y, de esta forma, observa la escena del señor Spica masticando y tragando a su rival con una cierta distancia emocional. Sin embargo, aunque lo observemos como un montaje teatral, se puede decir que la calculada venganza de Georgina pone al descubierto una abominación o monstruosidad, un *horror* o «un terror abyecto y fascistoidemente atroz» que, según Kristeva, subyace a toda cultura (Oliver, 1993, 102).

En opinión de Kristeva, el orden social se construye en torno a ciertas agencias reguladoras, como son la religión, la moral, la política y el lenguaje, cuya autoridad descansa sobre la represión del *horror.* Sin embargo, este *horror* nunca puede ser sofocado totalmente y, en consecuencia, está invariablemente al acecho tras la autoridad y el control de estas instituciones sociales (Oliver, 1993, 102). Kristeva opina que una manera de articular este horror sería con lo que denomina «lenguaje de la abyección», el lenguaje, estilo y contenidos perversos de las obras de ciertos escritores,

199 Esta impresión se ve reforzada por la presencia, al comienzo de la película, de dos ujieres uniformados abriendo un telón. Este telón, que se cerrará al final, refuerza la idea de la película como representación teatral (Steinmetz, 1995, 98).

quienes, fascinados por lo abyecto, imaginan su lógica y se proyectan a sí mismos en un intento de traerlo «a la superficie». En *Powers of Horror: an Essay on Abjection,* Kristeva introduce la noción de abyección del siguiente modo: «Dentro de la abyección se vislumbra una violenta y oscura rebelión del ser, dirigida contra una amenaza que parece emanar de un desmedido interior o exterior, expulsado más allá del ámbito de lo posible, lo tolerable o lo imaginable» (1982, 3).[200] Lo abyecto es algo repulsivo, pero repugna tanto como atrae: «Te atrapa a pesar del asco que provoca. Es fascinante. La carne podrida puede ser abyecta, corrupción o contaminación que requiere exclusión e incluso tabú. El crimen puede ser abyecto, transgresión de la ley que requiere exclusión o incluso muerte» (Oliver, 1993, 55-56). Todos los ejemplos citados por Oliver están presentes en la película. Como argumenta Ruth Johnston (2002, 31-32), la relación adúltera entre Georgina y Michael es abyecta porque, al ser una «conjunción indecente», es legalmente transgresiva. Spica es una figura de abyección todavía más obvia, puesto que el crimen, y especialmente «el crimen premeditado, el asesinato y la venganza astuta e hipócrita», revelan la fragilidad de la ley. Más aún, la estudiada artificialidad de la película que, en muchas escenas, permite al espectador no implicarse es interrumpida una y otra vez por momentos que deliberadamente provocan horror y repugnancia. Los ejemplos se extienden desde la escena escatológica inicial y las carnes y el pescado podridos en las furgonetas del restaurante hasta el asesinato de Michael, la tortura padecida por Pup y la «última cena» de Spica.

En su obra, Kristeva presenta los escritos antisemíticos de Céline como un ejemplo de literatura abyecta y alaba al autor por la naturaleza catártica de los impulsos perniciosos y homicidas que expresa, «por —como dice ella— ponernos sobre aviso mientras nos afanamos en el sueño y el placer» (1982, 180). Si, según sugiere Kristeva, el lenguaje o la literatura abyectas pueden ser terapéuticas para el lector, entonces se podría concluir que *El cocinero* (y más concretamente las últimas escenas de la película) constituye una «narrativa abyecta» que, de manera similar, busca erradicar estas

---

200 Esta sensación de náusea o repugnancia se puede rastrear hasta las experiencia preedípicas del niño con su propio cuerpo y el de su madre (excrementos, sangre, mucosidades). La abyección hace su aparición durante la lucha por separarse del claustro materno. El niño intenta alejarse, pero siente que esta segregación es imposible. Se hace a la madre abyecta con el fin de facilitar la emancipación de ella. En este punto, la madre es un «todavía-no-objeto» y el niño un «todavía-no-sujeto» (Oliver, 1993, 56).

conductas agresivas, exponiendo y confrontándonos a nosotros mismos con los indicios de nuestra propia violencia física, constantemente negada.

Si tomamos en consideración tanto la teoría de Kristeva como la interpretación que hace Roger Ebert del personaje de Georgina como símbolo de «Britannia» (1999), el protagonismo de Georgina en las escenas finales no puede entenderse simplemente en su valor nominal. Más que una venganza personal por la muerte de su amante, la actuación de Georgina parece ser una seria advertencia que simboliza la fuerza revolucionaria del horror, un horror que, como dije previamente, es reprimido constantemente tanto por los individuos como por la sociedad, pero que siempre acaba aflorando a la superficie.

Por otra parte, y dejando de lado la teoría de Kristeva, la venganza de Georgina también sugiere cómo, mediante una cierta «circunvolución femenina», un dominio despótico acaba siendo forzado a «morderse su propia cola»: si Michael es obligado a comerse sus libros, Albert es forzado a comerse sus propias palabras.[201] Al tener que ingerir la carne guisada del hombre que había jurado matar y comerse, el Yo, «Mr. Speaker», se ve silenciado metafóricamente. En la atmósfera sacramental de esta «última cena», que insinúa claramente una misa y una comunión rituales, el grito «caníbal» de Georgina se alinea con la «revolución» silenciosa plasmada en las páginas sangrientas extraídas de la boca de Michael. Por tanto, al volverse las tornas finalmente contra el opresor, esta representación críptica del rito cristiano de la transustanciación sirve también para prevenir a los espectadores de que la *Revolución,* en este caso el cambio o sustitución violentos de una forma de gobierno por otra, procederá inevitablemente de aquellos sectores de la sociedad que han sido sometidos, aplastados y humillados por la cultura dominante.

En este sentido, el final de la película recuerda en gran medida la teoría propuesta por Danah Zohar y Ian Marshall en *La sociedad cuántica* (1994). Estos autores exponen cómo lo *diferente* es hoy día un rasgo común en la conciencia humana y es particularmente destacado en Gran Bretaña, donde es notorio un nuevo tipo de «multiculturalismo». El hecho de ver al Otro como una amenaza caracteriza también a las relaciones entre Gran

---

201 Aunque la mujer infiel (como en *El vientre del arquitecto*) que asesina (como en *Drowning by Numbers*) y que sale triunfante es casi un elemento recurrente en la obra de Greenaway, en este caso, Georgina es un personaje bueno que goza de la simpatía del espectador.

Bretaña y la Comunidad Europea y explica los acalorados debates acerca de la supuesta amenaza a los valores y tradiciones británicos. El hecho es que, en una escala personal, social o internacional, siempre que una reacción ante el Otro conlleva amenaza, conflicto o intolerancia, el resultado invariable es la violencia y la confrontación (Zohar y Marshall, 1994, 218-224).

Es más, parece que uno de los principales propósitos del énfasis que pone la película en la violencia, la decadencia y la depravación sea la presentación del restaurante como un inframundo de refugiados que se esconden en la oscuridad huyendo de la sociedad *respetable.* En esta moderna tierra baldía, los jóvenes, los ancianos, los pobres, las mujeres y cualquier «otro» ser despreciable forman un ejército de extranjeros, y la gastada frase «(No) es uno de los nuestros» adquiere su aterradora importancia (Young, 1993).[202] El exclusivismo que contiene esta frase ayuda a identificar al señor Spica y sus camaradas como espectros reaccionarios de la señora Thatcher y de sus más íntimos colaboradores en el Partido Conservador. Según se dijo antes, el propio Peter Greenaway afirmaba que la película era una reacción amarga y airada contra el Gobierno Thatcher y sus tendencias represivas (Van Wert, 1990, 48; Hill, 1999*a*, 162; Gunders, 2001, 129). Parece, por tanto, verosímil considerar que la cuestión de *ellos* y *nosotros* se refiere a una situación política concreta que vuelve a incidir en el divorcio existente en la época entre los elementos de la sociedad aceptables y centrales y los inaceptables y periféricos.

Sin embargo, el señor Spica se convierte también en sujeto emblemático de una postura política (factual) al activar las repercusiones de los

---

202 «Uno de los nuestros» fue precisamente una denominación aplicada por la propia Margaret Thatcher a los políticos y otros consejeros en los que sentía que podía confiar. Por el contrario, tanto la expresión contraria, «no es uno de los nuestros», como la palabra *wets* (una manera despectiva de referirse a los moderados) para denominar a aquellos miembros del partido que mantenían serias reservas acerca de la política que Margaret Thatcher y su círculo «íntimo» estaban llevando a cabo se convirtió en moneda habitual de cambio.

203 En su análisis de la película, William F. Van Wert se fija en muchas otras alusiones a cuadros bien conocidos (1990-1991, 47). Menciona, por ejemplo, *La expulsión de Adán y Eva,* de Massaccio (los amantes desnudos en la furgoneta con comida infestada de gusanos); *La Última Cena,* de Andrea del Castagno (1436) (la cena en la gran mesa con Fitch y compañía); *San Jerónimo en su estudio,* de Antonello da Messina (1460) (la escena en el depósito de libros); *Cristo muerto,* de Andrea Mantegna (1500); *La lección de anatomía del doctor Deyman,* de Rembrandt (la visión del cadáver de Michael con los pies hacia arriba); *Adán y Eva,* de Van Eyck (un cuadro de los amantes); *Los síndicos del gremio de tejedores,* (una de las cenas de Spica, donde tres de sus hombres permanecen de pie detrás de la mesa), y *El cocinero,* de Vermeer (1617) (uno de los cuadros de la cocina).

hechos en la historia. La importancia que se da en la película al cuadro de Frans Hals *El banquete de los oficiales de la Guardia Cívica de San Jorge en Haarlem* (1616), está plenamente justificada.[203] Se puede decir que este grupo pictórico, considerado el mejor de Hals (*Encyclopaedia Britannica,* vol. IV, 865; Morales, 1986, 347), ilustra tanto los fines objetivos como subjetivos de la película. En primer lugar, la escena del banquete pintada por Hals no sólo es reproducida en la distribución de los personajes alrededor de la mesa del restaurante, sino que el argumento de la película está también estructurado, como ya se ha dicho previamente, mediante varias cenas consecutivas. En segundo lugar, la pintura de Hals representa a los miembros de un comité o junta de gobierno, quienes, al igual que otras personalidades eminentes de la política holandesa, conmemoraban sus logros encargando un retrato de grupo con objeto de colgarlo en las paredes de las oficinas y salas de reunión de sus firmas comerciales. Véase el tratamiento irónico de esta costumbre en el filme *La kermesse héroique* (1935), de Jacques Feyder. Del mismo modo, se puede decir que la película «inmortaliza» al señor Spica y a sus socios en su lugar de reunión habitual, el restaurante. La correlación entre la pintura de la pared y la película queda subrayada aún más por la «recreación» evidentemente moderna de los trajes negros y las bandas rojas que visten los hombres de la compañía. En tercer y más importante lugar, el telón de fondo holandés que proporciona el cuadro de Hals relaciona de forma indirecta la importante oposición al estatalismo y la confianza en la iniciativa privada de la Holanda de principios de siglo XVII (reflejado en la proliferación de grupos cívicos opuestos a

---

204 A principios del siglo XVII, el Estado británico estaba basado en el poder del monarca controlado por el Parlamento. A diferencia de Gran Bretaña, Holanda desarrolló durante el mismo período un sistema liberal y federal, libre de gobiernos monárquicos, como forma de preservar las autonomías regionales. Las Provincias Unidas, como resultado del armisticio de 1609, eran un territorio pequeño, aunque con gran densidad de población, carente de homogeneidad cultural o política. La fuerza de esta pequeña confederación de provincias residía en su autodeterminación política y en la actividad económica de sus poderosos mercaderes y comerciantes urbanos. Estos ciudadanos de clase media formaban una diversidad de cooperativas y su prosperidad política y económica demostraba que (a diferencia de las teorías mantenidas oficialmente en naciones como Francia, España y Gran Bretaña) la expansión económica no dependía necesariamente de un Gobierno central fuerte. Sólo al final del siglo XVII la falta de fuerzas armadas profesionales en Holanda al servicio de un poderoso Gobierno centralizado provocó la desarticulación del país, en especial cuando sufrió un acoso cada vez más fuerte del exterior mientras padecía un estancamiento económico (Van Dülmen, 1982, 176-178; Clark, 1966, 93, 129-130).

las monarquías absolutistas de Francia, Inglaterra y España)[204] con la defensa agresiva y neoliberal de Thatcher de conceptos tales como el propio interés, el individualismo competitivo y el antiestatalismo. Únicamente con el reconocimiento del otro término de esta comparación puede el espectador apreciar plenamente hasta qué punto las cenas del señor Spica representan, en realidad, una caricatura grotesca del «ideal» de siglo XVII, en la forma de un honorable grupo de burgueses holandeses, donde ningún miembro destaca más que otro. Al contrario de ello, Albert Spica, una bestia pretenciosa y aspirante a *gourmet,* eructa y escupe la comida, provoca estragos entre los clientes y el personal del restaurante y habla de forma obscena de traseros, excrementos y porquerías.[205] Para él, el sexo es sucio, los libros son incomprensibles y las únicas realidades son el poder y el dinero. Si consideráramos el restaurante un santuario del consumismo más ávido, Albert bien podría personificar, en términos políticos, a la misma señora Thatcher,

---

205 Según propone Sean French en su crítica de la película, parece que la intención de Greenaway era retratar la vida en su totalidad en términos de consumo y excreción (1989, 277). Si se observa al señor Spica como un niño grande cuyo desarrollo se ha parado de alguna forma en la fase oral y anal, la caracterización de este muy carnal matón se adecua de forma bastante ingeniosa a la descripción de Freud de los casos patológicos derivados de la fijación en la organización «pregenital» de la voluptuosa vida infantil (1977, 109-112, 116-118, 207-215, 295-300). El primero de estos períodos es, según Freud, el *oral* o *canibalístico,* donde la actividad sexual no está todavía desconectada de la ingestión de comida. Esta «fase» queda reflejada en el propio escenario de la película, el restaurante, y en el hecho de que el comer y la comida son referentes constantes de la historia. Se observa al sujeto en su totalidad (ingestión, digestión y defecación), ya que, mientras la elaboración artística de la comida y el consumo «pseudogourmet» tienen lugar en el restaurante, sus opuestos están presentes también en la forma de carne cruda podrida en las furgonetas y en las disimuladas alusiones a la excreción con las escenas recurrentes del lavabo. Una segunda fase autoerótica pregenital del desarrollo infantil es la organización *sádico-anal.* Todos los componentes instintivos de esta fase están presentes en el narcisista señor Spica. El personaje exhibe una falta total de vergüenza, una inclinación evidente hacia los lavabos (una perversión de la curiosidad infantil espontánea por los procesos de la micción y la defecación) y un instinto *activo* muy acusado para la crueldad. La persistencia de estas manifestaciones infantiles hace que el carácter adulto de Spica tenga acusados síntomas de perversión y perturbación. En consecuencia, los actos sumamente carnales y a menudo físicamente brutales de Spica revelan hasta qué punto es un personaje regresivo, derivando todas sus perversiones de su fijación en la fase anal. Las primeras escenas muestran ya al señor Spica embadurnando sádicamente a un hombre con excrementos. Esta fijación anal también entra en juego cuando el señor Spica sigue a Georgina dentro del lavabo de señoras, ataca a un señor en el urinario o dice a Michael que se vaya y «permanezca de pie en la esquina como un niñito travieso». Incluso Georgina reconoce ante su amante muerto que su marido no «estaba interesado realmente en el sexo», siendo mucho más aficionado a los juegos sodomitas.

especialmente si tenemos en cuenta que tanto los amigos como los enemigos de la primer ministro le daban *el mismo trato* que a un hombre (Campbell, 1987, 233), o bien podría ser un modelo para todos los patronos represores o de los que viven del trabajo de los demás. Lo que está claro es que este *Cockney* bestial sintoniza con el mundo de la avaricia y materialismo extremo que muchos ven como el legado de Thatcher.

Se puede detectar una farsa deliberada del «progreso» humano si se consideran las diversas dependencias de este mundo insular e hiperestilizado como etapas diferentes de la historia (una cocina del siglo XVIII, un comedor fin de siglo y un cuarto de baño de finales del siglo XX, dando todos ellos a un moderno aparcamiento). Greenaway asigna un código de color a estos espacios como medio de alterar el ambiente entre escena y escena (Smith, 1990, 54). Sin embargo, el artificio que evoca de forma más patente la dimensión plena de la recesión económica que afectó a Gran Bretaña bajo Thatcher probablemente sea la atmósfera misteriosa y siniestra de la película. Contra este trasfondo de decadencia del casco urbano, violencia y crimen, la amenaza del fascismo (personificado por Spica y sus compinches) se convierte en un peligro real. Es el fascismo, junto con la recesión económica, el que hace transparentes muchas conexiones que, si no, habrían resultado más opacas, y parte de la agenda de la derecha radical. Por lo tanto, en el carácter inverosímil del señor Spica se articulan de forma indirecta ante el espectador muchos de los aparatosos programas del integrismo *tory:* la necesidad de disciplina social y autoridad frente a la conspiración de los enemigos del Estado, el comienzo del caos social, el enemigo «interior». El hecho de que los clientes decadentes y de clase alta sean completamente indiferentes al tumulto y a los alborotos del señor Spica en el restaurante sugiere asimismo la amplitud con la que un sector de la sociedad se conformó con la famosa insensibilidad política de Thatcher. En este sentido, se hace políticamente sugestiva la significativa descripción del «amante silencioso» (Michael no dice palabra hasta mediada la película). Aunque Roger Ebert ve en el silencio de Michael una alusión clara a la inoperancia de la oposición izquierdista (1999), me inclino más por interpretar este enigmático personaje como

---

206 La mezcla de silencio y desafío encubierto en Michael trae a la mente la posición similar de rechazo a la señora Thatcher y todo lo que representaba adoptada por los profe-

representante del sector académico de la sociedad británica, individuos que se equipan a sí mismos de erudición y que conocen a la perfección las lecciones que ofrece la historia.[206] Por este motivo, el interés de Michael por la Revolución francesa es doblemente relevante en el relato. Desde el punto de vista del personaje, la alusión a este sangriento episodio histórico evoca la pesimista obra *Reflexiones sobre la Revolución francesa,* de Edmund Burke, en la que el autor advierte a sus lectores que tan inadmisible rebelión se hundiría en una mezcolanza de caos y violencia (Macpherson, 1990, 63-68). En un nivel más impresionista, el tema de la revolución recuerda el punto de vista dominante de la época, cristalizado en *El contrato social,* en el que Jean-Jacques Rousseau desarrolla la idea de que el rey y los gobernantes administran los Estados sobre la base de un contrato con sus súbditos. Si los gobernantes no cumplen el contrato, es el derecho y el deber del pueblo oponerse a ellos o destituirlos. «Mientras una nación esté obligada a obedecer y, de hecho, obedezca, lo hará bien; tan pronto como pueda sacudirse el yugo, y consiga hacerlo, lo hará mejor» (1970, 240). Por tanto, se utiliza una especie de conmemoración de la Revolución francesa (la película se distribuyó en 1989, coincidiendo con el bicentenario del acontecimiento) para codificar el contenido político de la película. En otras palabras, el contexto histórico permite aludir de formar indirecta a una serie de valores que se identifican fácilmente con los pregonados por Thatcher: su inquietud reivindicada a voz en grito por la libertad individual y la participación activa del

---

sores de la Universidad de Oxford a lo largo de los ochenta. Me refiero a la costumbre anual de la Universidad de Oxford de otorgar titulaciones honorarias a personalidades eminentes. Como primer ministro, Margaret Thatcher estaba lógicamente en la lista y, como graduada por Oxford, podría haber sido elegida de forma automática. Sin embargo, año tras año, y como una especie de revolución silenciosa, los profesores votaban negar el honor a la primer ministro. El modo despectivo de hablar de la señora Thatcher sobre el profesorado universitario y los múltiples recortes que impuso a las universidades demostraban su profunda antipatía hacia éstas. Además, la política educativa que estaba impulsando (las universidades debían producir beneficios y probar su viabilidad económica) se interpretaba como un franco desafío a muchas tradiciones que numerosos académicos entendían como inviolables. Por este motivo, como subrayaba Hugo Young, «sería contraproducente para Oxford acordar que una persona tan destructiva recibiera la mayor prueba de su beneplácito. Al denegarlo, Oxford estaba actuando en nombre de todo el mundo académico» (1993, 403).

pueblo en el destino del país. Asimismo, la película hace ver cómo, en la práctica, tanto la Revolución como el thatcherismo ejemplifican la consolidación del Estado moderno centralizado (incluso una forma de dictadura).[207] Si Spica es retratado como un despótico matón, el comportamiento de la señora Thatcher y sus prioridades en política no dejan lugar a dudas de por qué se califica de «ladrón» al personaje principal de la película. Durante los ochenta, las ayudas estatales que proporcionaban algún tipo de amparo a los pobres desaparecieron. Se redujeron los derechos de maternidad, los cuidados infantiles se hicieron casi inexistentes, los incentivos fiscales se dirigieron sólo a aquellos que se hallaban en la cima de la pirámide de ingresos, mientras que el subsidio de desempleo menguaba lentamente. Incluso la legislación que regulaba la equidad hubo de ser impulsada en Gran Bretaña por el Tribunal Europeo (Roberts, 1990, 15). ¿Se puede ver una sutil referencia a este último punto en la figura del señor Boarst? Evidentemente, el cocinero es el único individuo que rehú-

---

207 En la primavera de 1789 parecía que los acontecimientos en Francia prometían un proyecto de regeneración nacional que cautivó la imaginación de Europa entera. Sin embargo, tras la ejecución del rey, la recién nacida República se enfrentó enseguida a un movimiento contrarrevolucionario ampliamente extendido, a problemas económicos y al descontento de los *sans-culottes.* Las medidas de emergencia tomadas por los dirigentes de la República equivalían en sus efectos a un régimen dictatorial e inauguraron un período que Jean-Paul Marat denominó «el despotismo de la libertad» (Wright, 1990, 66), es decir, el intento de salvar la revolución por la fuerza despiadada y el terror. Se puede apreciar una cierta simetría histórica al comparar estos acontecimientos con la carrera de Margaret Thatcher. En 1979, el país se vio despertado de su agradable letargo por la aparición de una mujer en la cúspide política. La figura de Margaret Thatcher hizo que la política del día a día pareciera apasionante, y su promesa formal de impulsar la recuperación de Gran Bretaña fue recibida con júbilo por amplios sectores de la sociedad. Sin embargo, aun cuando la señora Thatcher llegara al poder como «la dirigente de la rebelión de la población rural contra el núcleo de poder de su partido» (Raphael, 1990, 13), el tipo de liderazgo que impuso desde su comienzo desembocó en una suerte de dictadura al convertirse el número 10 de Downing Street, de forma lenta pero segura, en una especie de fortaleza, el único santuario del dogma verdadero. Asimismo, prontamente, el supuesto comienzo de una nueva era para la economía británica trajo como resultado inflación, desempleo, nuevos impuestos y la permanencia de Gran Bretaña como una economía de segunda fila.

208 Es significativo que Albert Spica cambie continuamente el nombre del cocinero llamándole *Richard, Richie, Ricky* o *Boarst,* como forma de burlarse de él y despojarle de su identidad nacional y de su refinamiento. Mientras tanto, Boarst dice invariablemente «señor Spica» al final de cada frase dirigida a Albert. El formalismo de llamarle por su apellido sería la manera del cocinero de mantener un absoluto desprecio hacia el matón (Van Wert, 1990-1991, 43).

sa doblegarse a cada capricho de Spica,[208] un hecho que recuerda la actitud condescendiente para con la señora Thatcher de Giscard d'Estaing y Mitterrand y la frialdad con la que se enfrentaban a sus escandalosos y poco diplomáticos desplantes durante las cumbres europeas (Giscard d'Estaing, 1990, 4; Thompson, 1989, 60). El señor Boarst no sólo exige soberanía en la cocina, un espacio que podría evocar a Europa y la forzada asociación de Gran Bretaña con el Mercado Común Europeo, sino que también ayuda a Georgina y su amante, quienes, como se ha dicho previamente, simbolizan elementos oprimidos de la sociedad británica. Por tanto, mediante su combinación de tradiciones, estilos de vida y sucesos históricos de tres países diferentes, Greenaway introduce apreciables insinuaciones políticas en la historia. Según William F. van Wert, en *El cocinero,* lo inglés son la tragedia jacobita de venganza y la Inglaterra de Margaret Thatcher; lo holandés, el predominio de retratos pintados y el nombre del restaurante; y lo francés, el refinamiento de la cocina y la Revolución francesa (1990, 48).

En conjunto, es evidente que en *El cocinero* no existe una historia ni un punto de vista estable ni una lectura fácil de la película. Aun cuando el argumento básico, en parte cine de gánsteres (Hill, 1999*b*, 162), en parte tragedia de venganza, es bastante simple, la vulnerable Georgina y el humilde Michael adquieren mayor profundidad si se observa a estos personajes como representantes de *lo abyecto* en permanente colisión con la obstinada tiranía de *lo simbólico*. Por otro lado, la atrevida utilización del arte, de la historia del arte y de los hechos históricos por parte de Greenaway añade otra dimensión, esta vez política, a la película. Desde esta perspectiva, se puede entender que las referencias evidentes a la burguesía holandesa del siglo XVII constituyen una crítica a la mezcla thatcheriana de liberalismo económico y autoritarismo moral, mientras que el homenaje encubierto e irónico que se concede a la Revolución francesa empuja la lógica de la ideología de Thatcher hasta sus límites, al subrayar sutilmente cómo la prometida apertura de una nueva era para Gran Bretaña dio como resultado la alienación de todo el mundo excepto de los pocos que pertenecían al clan de «los nuestros». Este continuo jugar con el pasado convierte a *El cocinero* en una obra profundamente alegórica, una obra que cuestiona imágenes e ideas tradicionales con la intención de causar un impacto en aquellos espectadores adormecidos en la conformidad bajo la política de Thatcher.

Para concluir, el profesor de historia de Oxford Norman Stone rechazaba desde *The Sunday Times* una determinada corriente de cineastas británicos contemporáneos por ofrecer una «imagen negativa» de la nación (1988, 10 de enero). Stone considera muchas de estas películas, que John Hill agrupa bajo el encabezamiento de «películas sobre el estado de la nación» (1999*a*, 133-65), «repugnantes» y sintomáticas de la enfermedad artística y económica de la industria cinematográfica británica. Por el contrario, un ejemplo de «buen» cine británico alabado por Stone era *Pasaje a la India* (Mercer, 1989, 20; Hill. 1999*a*, 133). Este juicio desfavorable revela una desconfianza por el cine británico de los ochenta y su clasificación en dos grupos principales, un cine tradicional (o *heritage*) preocupado por el pasado, frente a un cine menos ortodoxo y comprometido socialmente y preocupado por el presente. De forma más básica, la indignada protesta de Stone hace ver que el cine se estaba convirtiendo en un importante ámbito de controversia cultural sobre lo que significaba ser británico en los ochenta. En realidad, las películas estudiadas en este capítulo constituyen una demostración de que la vida británica no termina en la Inglaterra del sur, blanca y de clase media elevada. Ante todo, indican un distanciamiento de la complaciente mirada hacia el pasado de los *heritage films* y un cambio hacia la autocrítica nacional. En el ámbito narrativo, proyectan una identidad británica de tipo urbano y de clase obrera, más que de tipo rural y burgués. Las películas incluyen diversas identidades regionales sin privilegiar el sur de Inglaterra. Asimismo, todos los personajes, desde la señora Bender, su familia y sus vecinos, en *Grandes ambiciones,* Stevie y sus compañeros de trabajo, en *Riff-Raff,* y Johnny y Omar y sus comunidades respectivas blanca y asiática, en *Mi hermosa lavandería,* hasta la monstruosa figura de Spica en *El cocinero*, están ligados y moldeados por el mismo entorno social y político que impregnó la década. La sociedad de los años ochenta, dominados por la política de Thatcher, estaba fracturada por la desigualdad. Las películas describen la vida de la gente como una difícil lucha contra la desigualdad y la intolerancia, la pobreza, el desempleo, la corrupción, la codicia, el racismo y la violencia. En resumen, todas las películas analizadas en este capítulo tratan, aunque de formas diversas, de alguna manera, del «estado de la nación».

A pesar del rechazo de Mike Leigh a trabajar con un guión convencional (sus películas se desarrollan invariablemente con una improvisación amplia y rigurosa), *Grandes ambiciones* presenta una agudísima disección

del sistema de clases británico contemporáneo. La película centra su atención en Cyril y Shirley, dos reliquias de izquierdas de una época pasada. Por ellos conoceremos a la insoportablemente grotesca Valerie (la hermana de Cyril) y a su marido Martin. Ambos son caricaturas del sector de la clase trabajadora más chillón, vulgar y que vota *tory*, y que tiene más dinero que sensatez. Cuando, un día, la madre de Cyril y Valerie se queda sin poder entrar en casa, toda la familia entra en contacto con los vecinos del piso de al lado, los *yuppies* «thatcheritas» Laetitia y Rupert, entre cuyos valores no se encuentra la compasión, el respeto ni la generosidad. Al entrelazar las «historias» de tres tipos de pareja muy diferentes, Mike Leigh introduce sigilosamente la dimensión política, alentándonos a comprender (y rechazar) la «barbarie» cultural que se asocia con los beneficiarios económicos del thatcherismo. Y lo hace contrastando la receptividad a diferentes modos de ser, de sentir y de pensar de Cyril y Shirley, con la condescendiente manera de saber, la falta de tolerancia y el vacío espiritual de los Burke y los Boothe-Braines. Al llamar la atención sobre los fallos de comunicación y de relación entre la pareja y la familia, la película toca valores de inquietud y responsabilidad que trascienden el espíritu prevalente del thatcherismo.

Aunque *Riff-Raff* comparte el interés de *Grandes ambiciones* por lo «ordinario» y el día a día, la película ofrece un ataque mucho más directo contra los apuros económicos a que estaban sometidos los perdedores en la Gran Bretaña de Thatcher. En un intento de cambiar su vida, Stevie, un ex presidiario escocés, acepta un trabajo en la construcción en el norte de Londres, donde conoce un variopinto grupo de desheredados como él. No tiene lugar donde vivir, por lo que sus compañeros de trabajo le ayudan a «okupar» una vivienda. Poco después, inicia una vida en común con Susan, una aspirante a cantante con mucho corazón pero poco talento. A partir de aquí, la narración avanza, detallando cómo, al ser trabajadores en situación irregular, no declarados, Stevie y sus compañeros están a merced de unos patronos sin escrúpulos. Lo que hace a esta película particularmente personal es la adopción por Ken Loach de técnicas que tienen afinidad con el documental. Como resultado, el realismo de la película es asombroso, siendo el resultado del conocimiento de primera mano del trabajo de la construcción por parte del escritor Bill Jesse y de un reparto cuidadosamente elegido de hombres con experiencia previa en las obras de la construcción. *Riff-Raff* es una película asombrosamente convincente que combina un cáustico sentido del humor con una mirada realista e intransigente hacia los

desposeídos, los marginados por el impulso de la cultura empresarial de la época. A pesar de ello, no se observa en *Riff-Raff* intención alguna de contrastar la situación económica de los trabajadores con la de los ricos. La insistencia de la película en la necesidad que tienen los desclasados de defenderse para no ser destruidos por el sistema es lo que une el mundo «público» de los trabajadores de la construcción y la relación «privada» entre Stevie y Susan. A pesar de la camaradería en la obra, los serios llamamientos de Larry a la sindicación como forma de resistencia política son siempre ignorados por los trabajadores. De esta forma, se muestra que la pasividad política de los ciudadanos y su falta de dinamismo *colectivo* frente a las duras circunstancias económicas a las que se enfrentan son tan estériles como la dependencia «escapista» de Susan por las drogas. Únicamente cuando, como resultado de las tácticas despiadadas y de reducción del gasto de los empresarios, Desmonde, un muchacho encantador que sueña con tiempos mejores en África (igual que los sueños de Stevie de levantar su propio negocio), se precipita desde un andamio, Stevie se ve impulsado a la venganza *activa* y catártica con la que finaliza la película.

Mi hermosa lavandería, de Hanif Kureishi y Stephen Frears, despliega una aversión parecida por la política económica draconiana del Gobierno Thatcher y aquellos estratos de la sociedad que prosperaron con ella, pero lo hace mediante un retrato irónico y cómico de un grupo de pakistaníes de clase media-alta que se abren camino en Gran Bretaña, mientras los jóvenes nativos sólo cuentan para su consuelo con el subsidio de desempleo y la violencia callejera. Aunque el tema principal de la película sean las tensas interacciones entre identidades coexistentes, se diferencia de las películas Raj previas porque no representa una experiencia monolítica o «esencialmente» asiática o blanca. Por el contrario, la película insiste en la diversidad de posturas subjetivas, de experiencias sociales y de identidades culturales *dentro de* los grupos raciales (sean éstos blancos o negros). En otras palabras, reconoce las diferencias dentro de y entre las comunidades británicas existentes. Como consecuencia, ninguno de los personajes de *Mi hermosa lavandería* está retratado como totalmente «positivo» en su comportamiento y actitudes, ni tampoco como «víctima». Los personajes, cada cual a su modo, sean blancos o negros, nativos británicos o inmigrantes, se desenvuelven en el mundo empresarial socialmente injusto y tremendamente competitivo creado por Thatcher. En el caso de la familia de Omar, esto se traduce en un materialismo descarnado y una explotación despiadada, junto con negocios

ilícitos en tugurios de barrios bajos, de vídeos pornográficos e incluso tráfico de drogas (Nasser es un bribón capitalista; Salim, un delincuente). Para Omar, esta visión del mundo implica transformar una lavandería arruinada en un negocio próspero (por los medios que sean necesarios). Por otro lado, la renuncia de Johnny a su vida errante en la calle no se debe tanto al atractivo de ganar mucho dinero como a su amor y lealtad a Omar. El acento de la película en la relación homosexual espontánea entre el moreno, apuesto y acomodaticio Omar y el no menos acomodaticio y rubio Johnny sirve para dos propósitos. Por un lado, resalta los peligros y oportunidades de un mundo gobernado por la pura economía y, por el otro, cuestiona los razonamientos raciales de la Nueva Derecha al reflejar cómo las identidades y las subjetividades son «híbridas», es decir, no «fijas», sino siempre cambiantes e inestables. Más específicamente, al presentar la relación mestiza homosexual de Johnny y Omar como un «tercer espacio» ideal apartado del prejuicio, el racismo, la codicia y la injusticia social, la película está planteando cuestiones políticas no sólo sobre el panorama económico y social de Gran Bretaña, sino también sobre nociones convencionales de la *britishness.*

Aunque *El cocinero* fue definida por su autor como una película que se ocupa de «mi cólera y mi pasión por la situación política actual en Gran Bretaña» (Smith, 1990, 55), no es un tratado político explícito, dado que en ningún momento de la historia hay un enfrentamiento frontal con el thatcherismo. Imitando el modelo de un drama jacobita, Greenaway narra una historia clásica de amor y venganza. En un restaurante europeo, el detestable ladrón Albert Spica violenta, insulta y humilla a quienes le rodean, en especial a su sufrida mujer, Georgina. Para escapar de él, Georgina se fija en un callado comensal, Michael, un lector incansable que es el antagonista completo de Spica. Con la complicidad del cocinero, los dos se hacen amantes. La tensión sube al comenzar Spica a sospechar que su esposa, a la que considera de su propiedad, le está engañando, y desemboca en el cruel asesinato de Michael. La calculada venganza de Georgina será aun más abominable, un acto tan monstruoso que parece una puesta en escena de todo el horror, de todos los instintos más bajos, comprendidos y encarnados en lo «abyecto». De ahí que las imágenes que muestran al déspota forzado a comerse al hombre que ha matado puedan interpretarse como una metáfora extrema del peligro de sublevación, un poder revolucionario que aflora precisamente cuando el malestar estalla en los sectores sociales más reprimidos por la cultura dominante. El canibalismo como metáfora

no sólo se remite a los sangrientos acontecimientos de la Revolución francesa. También alude a la situación económica y política del momento, especialmente si, en vez de una mujer de carne y hueso, se considera a Georgina como una personificación de Gran Bretaña. Parecería entonces que la monstruosa figura de Spica condensa en su persona varios aspectos del thatcherismo. En realidad, el materialismo, el consumismo, la vulgaridad y la crueldad de Spica parecen simbolizar el egoísmo despiadado y los pésimos gustos y valores culturales asociados al thatcherismo. Como tal, se puede leer claramente *El cocinero* como una alegoría «antithatcherita». Si Georgina representa a Gran Bretaña y Spica al consumismo glotón que caracterizó el régimen thatcheriano, entonces, los acólitos de Spica y los demás comensales encarnan a todos los que se dieron a la buena vida en la década de los ochenta mientras ignoraban e incluso reprimían las cuestiones sociales. Por su parte, el señor Boarst encarna la asociación forzada de Gran Bretaña con Europa. Al igual que a Michael, se le trata de manera despectiva y ofensiva y como un «otro», un simple extranjero, no «uno de los nuestros»; pero, por razones de negocio y políticas (el restaurante), es intocable. Finalmente, Michael, que apenas dice una palabra en la película, es un símbolo tanto del inexplicable mutismo de la oposición durante los mandatos de Thatcher como de la sorda insurgencia del sector universitario contra la primer ministro. Las implicaciones políticas y sociales se ven todavía más subrayadas por medio de una enorme reproducción de una pintura de Frans Hals que domina el principal escenario. Es particularmente impactante cómo esta obra de arte da forma a la estructura temporal y espacial de la película. Noche tras noche, el retrato de los oficiales de Haarlem de Hals observa solemnemente a los comensales desde la pared trasera del comedor, burlándose de los «caballeros» de Albert Spica, quien se sienta encuadrado de forma paradójica bajo sus dobles del siglo XVII. De esta forma, el cuadro no sólo ayuda a codificar el decorado y los trajes, sino que también participa de la crítica de la sociedad contemporánea al recordar un período histórico de iniciativa empresarial positiva y próspera. La crítica mordaz alegórica de *El cocinero* deriva de la comparación a la que Greenaway fuerza a los espectadores entre el «ideal» holandés del siglo XVII de conducir la economía mediante la cooperación y la igualdad y su símil contemporáneo grotescamente distorsionado.

This page intentionally left blank

CAPÍTULO 6

6.1. Las periferias celtas

Habitualmente, los chistes dan una medida aproximada de la realidad. No es sorprendente que en las innumerables variaciones del chiste de «Érase una vez un escocés, un irlandés y un inglés...», el inglés vea casi siempre confirmada su moderación, su inteligencia y su sensatez. Por muy graciosas que sean, estas bromas identifican la existencia de una relación totalmente desequilibrada entre la poderosa Inglaterra y las regiones periféricas. Al igual que los chistes, el cine también contribuye a la perpetuación de las diferencias regionales y de la integridad nacional. Mediante los distintos mecanismos narrativos y el poder de la imagen, el cine puede reforzar la identidad nacional o, como dice John Orr (2000, 327), puede desvelar las contradicciones y fomentar la discordia o la división. Tomando como caso típico a Escocia e Irlanda del Norte, mi objetivo será centrarme en la actitud ambivalente que adoptó el cine británico de los ochenta ante las «provincias» y la forma en que ello contribuyó a una interrelación jerárquica más amplia entre la «igualdad» y la «diferencia» dentro del Reino Unido.

Normalmente, nos referimos a Escocia e Irlanda como «países celtas», pero esta descripción simplista tiende a oscurecer que han mantenido relaciones radicalmente diferentes con el Estado británico.[209] En el

209 Aunque el País de Gales es otra nación «celta», como expuse en el capítulo 1, su historia se diferencia de la de los otros dos países fronterizos por el hecho de haber sido considerada, invariablemente, una «extensión» de Inglaterra. Hasta tal punto que, en un reportaje publicado por el British Council sobre la imagen del Reino Unido en el ámbi-

caso de Escocia, esta relación puede ser descrita como de acuerdo mutuo. Tras quinientos años de ser un vecino de lo más incómodo para Inglaterra, el destino del país se vio ligado al de Inglaterra al ser coronado rey de Inglaterra Jacobo VI de Escocia en 1603. A finales del siglo XVII y como consecuencia de la Revolución Gloriosa (1688), la antigua línea real de los Estuardo fue reemplazada por la casa de Hannover. Para Escocia se convirtió en un asunto de importancia nacional (para mantener la paz interior) reconocer y aceptar el cambio de dinastía. La lealtad escocesa a los nuevos Hannover de ascendencia alemana se aseguró en parte por la ley de Unión de 1707, que, económicamente al menos, resultó ser muy beneficiosa para la burguesía escocesa (Smout, 1987, 199-205, 223-230; Malcomson, 1985, 17). Así, cuando el nacionalismo hizo su aparición en la época histórica de la Revolución francesa de 1789, Escocia se había convertido ya en el bien remunerado joven socio de un negocio muy rentable: el Reino Unido. No se debe olvidar que, en el momento en que estalló la Revolución francesa, el Reino Unido se había convertido ya en el Estado más avanzado del mundo con sus revoluciones agraria e industrial y la acumulación del botín imperial (Domínguez Ortiz, 1990; Villas Tinoco, 1990; Brown, 1992). Pero, ¿qué ocurría mientras tanto con el sentimiento nacionalista escocés? Como explica Tom Nairn (1981), el papel histórico del nacionalismo consistió en permitir a la burguesía de los que iban a ser poderosos Estados europeos, como Francia, Alemania e Italia, movilizar a las masas, desprenderse de los dominios feudales (a menudo de dinastías extranjeras) y aflorar como competidores del Reino Unido en las intensas luchas económicas e imperiales del mundo moderno. Para hacer más fácil esta

---

to internacional, el País de Gales presenta un problema específico de identidad. A la pregunta de qué imagen representa mejor al País de Gales, la respuesta más popular fue Diana, con un veinte por ciento, seguida por el trece por ciento del príncipe de Gales y con la familia real en tercer lugar. Es decir, la principal imagen del País de Gales (que representa el cuarenta y uno por ciento de las respuestas) fue la realeza británica (McLoone, 2001, 186). La conclusión evidente de esta investigación es que, en el ámbito internacional, el País de Gales apenas disfruta de una identidad separada, tanto de la *britishness* como de la *englishness.* En las últimas décadas, la única película localizada en el País de Gales que ha tenido cierta repercusión internacional ha sido *El inglés que subió una colina pero bajó una montaña* (*The Englishman Who Went Up a Hill and Came Down a Mountain,* 1995), de Christopher Monger, en la que los astutos nativos de un pueblo galés burlan los intentos de control centralista representados por Hugh Grant, el amistoso topógrafo inglés.

transición, las clases intelectuales de estos Estados emergentes tenían que dar forma a las oportunas ideologías nacionalistas que hicieran posible la movilización nacional, es decir, volver a los lenguajes, folclore y trajes populares autóctonos, todo ello expresado mediante el romanticismo de lo que Nairn denomina repetidamente «el modo cultural del nacionalismo». Escocia no fue inmune a estos procesos, pero mientras que el papel de éstos en Francia, Alemania, Italia y Polonia fue el de proporcionar munición política para dar un mayor impulso al progreso político y, en ocasiones, militar, para Escocia no existía una utilidad tan evidente en estas convicciones nacionalistas, dado que en 1707 ya habían sido definidas su política y su economía. De aquí la posición única del país como una nación dentro de otra, una nación inmersa en una entidad británica mayor, pero que, sin embargo, conservaba su autonomía legal y religiosa y sus estructuras educativas, así como una antigua herencia cultural propia. En Escocia al menos, los convencionalismos característicos del nacionalismo fueron desviados hacia canales no políticos ni militares, produciendo en su lugar un peculiar romanticismo introvertido y sentimental que, dado que no podía centrarse en el futuro, se orientó de forma obsesiva hacia el pasado (cf. McArthur, 1994, 112-125; 1998, 27-39). Este modo de proceder (alimentado en gran medida por los libros de Robert Burns y sir Walter Scott) iba a tener gran influencia sobre las obras artísticas del país. Y así, con la llegada del cine, la búsqueda de historias explotables condujo, según expone Alistair Michie (1992, 255), a «apropiaciones cinematográficas» de ese nacionalismo introvertido mediante continuas representaciones de lo que Cairns Craig define como «una Escocia de insularidad pueblerina, de población puritana pobre y humilde [...], cada vez más alejada de [...] una cultura industrial cuyo poder e identidad están fuera del control escocés» (1982, 7 y 11). A este respecto, algunas de las realizaciones cinematográficas más conocidas de esta representación dominante de Escocia como país de ensueño, desconectado de la realidad y distanciada del progreso histórico, son quizás la película hollywoodiense *Brigadoon,* y las británicas *Whisky a gogó, La bella Maggie* (*The Maggie,* 1954), *I Know where I'm Going* (1945) y, más recientemente, *Héroe por accidente* (*Hero,* 1982), *Ill Fares the Land* (1982), *Los immortales* (*Highlander,* 1986) y *Venus Peter* (1989); y, sobre todo, superproducciones de Hollywood como *Rob Roy* (1994) y *Brave-*

heart (1995) (McBain, 1990, 233-253).[210] Todas estas películas, de alguna manera, reflejan (y explotan) la anómala situación de Escocia dentro del Reino Unido, pero, en opinión de Colin McArthur, quizá la metáfora más perfecta de la relación histórica entre Escocia y el Estado británico sea la película reciente *Mrs. Brown* (1997), que trata de la curiosa implicación emocional de la reina Victoria con su criado escocés, John Brown. Según cuenta McArthur (1998*b*, 143-144), la aparente irreverencia y autonomía de Brown encubre una servidumbre más profunda, similar a la insolencia consentida a los «negros domésticos» en las películas sobre los Estados Unidos antes de la guerra civil, que enmascara la crueldad real y la injusticia de la esclavitud.[211]

En la relación histórica entre Irlanda y el Estado británico no encontramos este historial de anexión y compromiso. En realidad, la historia de la relación de Irlanda con Inglaterra ha sido desgraciada desde su inicio, invariablemente marcada por el dominio económico, cultural, lingüístico y religioso, así como político y militar, de la entidad más grande sobre la nación más pequeña. Ya en el siglo XII, parte de Irlanda comenzó a ser colonizada por aventureros ingleses. Durante los siglos XVI y XVII, Inglaterra ejerció un poder organizado sobre toda Irlanda. En esta época, Inglaterra se hizo protestante, pero Irlanda no. Con objeto de reforzar su influencia política y económica sobre Irlanda, el Gobierno de Londres animó a miles de protestantes, tanto ingleses como escoceses, a establecerse en las regiones más fértiles de Irlanda (Wallace, 1986, 36-37). Por lo tanto, aunque se promulgara la ley de unión y libre comercio de 1800 entre los dos países e Irlanda tuviera una amplia representación en la Cámara de los Comunes de West-

---

210 Según Martin McLoone (2001, 189), la peculiaridad de la película *Braveheart,* de Mel Gibson, sería el modo en que crea un mensaje fuertemente anticolonial. En su opinión, la iconografía de las Highlands de la película establece y legitima la identidad separada de Escocia, implicando la empatía y la complicidad emocional de la audiencia en las luchas de los escoceses contra la brutal y falsa Inglaterra. Para un análisis detallado de cómo el Partido Nacional Escocés (SNP) utilizó la película como propaganda política, véase McArthur (1998, 27-39).

211 El caso de *Trainspotting* (1995) es ligeramente diferente: su director, Danny Boyle, asegura que el Edimburgo de la historia puede ser «cualquier lugar menos Escocia» (McLoone, 2001, 184). En realidad, el enfoque particularmente irreverente de *Trainspotting* sobre la drogodependencia se localiza dentro de un entorno cultural desprovisto de su carga cultural y política normales. Parte de la irreverencia de la película, por tanto, no es simplemente la aproximación al muy emotivo tema de la drogas, sino también a las nociones tradicionales de la *britishness* y la *scottishness.* En este sentido, *Trainspotting* se sitúa firmemente contra el tipo de imágenes dominantes que el cine había utilizado para representar la periferia celta. Sobre el tema de la identidad escocesa, véase también Sara Martin Alegre (1999, 321-331).

minster, el país continuó en manos de quienes los nativos irlandeses consideraban protestantes «extranjeros», que de forma sistemática reprimían la emancipación católica, al tiempo que imponían la cultura y el modo de vida ingleses (Wallace, 1986, 52-66; Thompson, 1981, 186-193). Durante el siglo XIX, las estrategias políticas y económicas tendían a favorecer exclusivamente a los aristócratas protestantes, casi siempre ausentes del país. Sin posibilidad de romper el círculo vicioso de la pobreza y el analfabetismo, el campesinado irlandés nativo fue pronto asimilado, a los ojos de los más educados, con el primitivismo y el atraso, lo que condujo a un rápido declive de la cultura y el idioma autóctonos.[212] El 25 de noviembre de 1892, unos pocos años antes del nacimiento del cine, el futuro presidente de Irlanda, Douglas Hyde, pronunció una conferencia en Dublín basada en la convicción de que «durante los últimos noventa años hemos sido [...] deliberadamente desposeídos de nuestros derechos de nacimiento y nos hemos "anglizado" [...], dejando de ser irlandeses pero sin llegar a ser ingleses» (McLoone, 1994, 149). El discurso de Hyde sobre «la necesidad de "desanglizar" Irlanda» es uno de los factores que iban a influir profundamente en la naturaleza de nacionalismo cultural irlandés del siglo XX. A este respecto, fue históricamente significativo el «renacimiento celta», la dimensión *cultural* de un movimiento político que trataba de descubrir un pasado literario como arma importante para luchar por la independencia irlandesa.

Sobre un telón de fondo de presión política y cultural, el Gobierno británico respondió finalmente a las demandas de autonomía de los nacionalistas irlandeses. Sin embargo, los unionistas protestantes o patriotas del Ulster, ante el temor de su incorporación a una eventual República de Irlanda, comenzaron a hacer campaña para mantener la provincia bajo el gobierno británico. Como resultado, el tratado anglo-irlandés de 1921 concedió la independencia a Irlanda del sur, pero garantizaba a Irlanda del Norte el derecho a optar por mantenerse fuera del nuevo «Estado libre de Irlanda» y el autogobierno, cláusula de la que se aprovechó el Parlamento protestante de Belfast para mantener a los católicos totalmente ajenos al Gobierno.

---

212 Con la desastrosa hambruna de 1845, la población irlandesa quedó diezmada al verse obligada a vivir con una dieta de patatas. A lo largo del siglo, la enorme pobreza y la falta de derechos básicos hizo emigrar a muchos irlandeses. Aun así, durante el mismo período, hubo algunos logros políticos. Por ejemplo, el inteligente liderazgo político de Daniel O'Connell logró la emancipación católica en 1826, mientras que Charles Stewart Pamell (elegido en 1875) situó la autonomía en la agenda parlamentaria (Thompson, 1981, 186-193; Wallace, 1986, 51-54, 59-64; McDowall, 1996, 122-123).

En las décadas siguientes, la sistemática discriminación en política, derechos civiles, vivienda y empleo de los unionistas contra los católicos explica por qué el «sistema de partido único» de Irlanda del Norte desembocó en una explosión de violencia cincuenta años más tarde. En 1968, como resultado de una manifestación católica, estalló la violencia callejera. Aun cuando se enviaran tropas por parte del Gobierno británico para mantener la ley y el orden, los disturbios, los tumultos y las muertes continuaron. Como consecuencia, el gobierno de Stormont fue suspendido en 1972 y la provincia quedó de nuevo bajo el gobierno directo de Whitehall. Como afirma McDowall (1996, 124), cuando el nuevo Gobierno tomó finalmente medidas para dar satisfacción a las demandas de los católicos, fueron demasiado pocas y demasiado tarde. La violencia callejera (particularmente la muerte por disparos de arma de fuego de trece manifestantes a manos del ejército a comienzos de 1972) en el llamado «domingo sangriento», sobre el que habla una película (*Domingo sangriento* [*Bloody Sunday,* 2002], de Paul Greengrass), permitió a los extremistas de ambos bandos establecer un fuerte control sobre sus comunidades respectivas. Las fuerzas paramilitares —por el lado nacionalista, el Ejército Republicano Irlandés (IRA), y por el realista, la Asociación para la Defensa del Ulster (UDA) y la Fuerza de Voluntarios del Ulster (UVF)— utilizaron la violencia y el terrorismo para imponer sus objetivos.

Según avanzaba la década, estaba cada vez más claro que no había solución a la vista. El IRA no aceptaría nada que no permitiera al Ulster formar parte de la República de Irlanda, y los realistas rechazaban cualquier medida que permitiera a los católicos compartir el poder, o que implicara la unificación con el sur.[213] Aunque durante los años ochenta los católicos habían obtenido representación en Westminster con la elección de Gerry Adams, el líder del Sinn Fein (quien se negó a ocupar su asiento), y aunque el grado de violencia se contuvo en cierta medida, muriendo menos personas en atentados terroristas, seguía sin ser fácil vislumbrar una salida políticamente factible al problema.

El mismo hecho de que sigan existiendo dos comunidades compartiendo el suelo de Irlanda, los protestantes ligados al Reino Unido y los

---

213 La postura del Gobierno de Dublín tampoco era fácil. Aun cuando siempre había reclamado el Ulster como parte de Irlanda, simultáneamente había rechazado la herencia de los conflictos sectarios de la región.

nacionalistas católicos con el sueño de una República unida, es una dimensión de la relación históricamente polémica entre la «periferia» y la madre patria. En realidad, se puede considerar que el dominio colonial británico sobre la Irlanda celta ha fomentado indirectamente, en especial a lo largo del siglo XX, la coexistencia de dos tradiciones y perspectivas en la cultura irlandesa y la representación de Irlanda. Por un lado, se encuentra la idea de la existencia del mito de la pureza gaélico-irlandesa (una tendencia no muy distante del nacionalismo cultural escocés). Aunque esta tradición romántica rara vez se haya asociado con Irlanda del Norte, ha influido, como afirma Rosa González (2002, 24-25), no sólo en el tono de gran parte de los textos irlandeses, sino también en la música y el cine (en especial el cine producido en el extranjero). Tras haber encontrado una primera expresión cinematográfica en *Hombres de Aran, hombres y monstruos* (*Man of Aran,* 1936), esta visión nostálgica de Irlanda se ha reflejado, por ejemplo, en la famosa película de Hollywood *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man,* 1952) y es de nuevo el tema principal en el reciente éxito de Kirk Jones, de producción británica, *Waking Ned* (1999). Por otro lado, existe también una tradición que se centra en la representación del conflicto de Irlanda del Norte. Es decir, lejos de conformarse con representar a Irlanda como «el depósito de los valores comunitarios y de las veneradas tradiciones» (González, 2002, 28), esta tendencia transmite la realidad de la sociedad irlandesa contemporánea al abordar el tema de la violencia interna e institucionalizada, esto es, el sectarismo «interior» y el conflicto del enfrentamiento contra las tendencias represoras del imperialismo británico. Aunque durante el siglo XX se han realizado una gran cantidad de películas sobre el tema, la fuente de estas imágenes, afirma John Hill (1997, 147), rara vez ha venido del «interior» de la cultura irlandesa.[214] En

214 Como explica Jeffrey Richards (1997, 237-238), hasta los años setenta, las películas autóctonas, o bien chocaban contra la censura del BBFC (la institución censora británica), muy cautos a la hora de autorizar películas sobre los «problemas» irlandeses, o bien, en especial en las producciones de bajo presupuesto, no lograban llegar a un gran número de espectadores, atrayendo, por lo tanto, escasa atención internacional. Los últimos años de la década de los setenta son, según la mayoría de los críticos (McLoone, 1998, 512; Walsh, 2000, 288-299; Flynn, <http://www.people.virginia.edu/dpm5h/vol1.1/wood.html>), el momento en que salen por primera vez a escena los cineastas irlandeses autóctonos. Aunque la energía de directores como Bob Quinn, Joe Comerford, Cathal Black, Pat Murphy o Margo Harkin se hubiera consumido en gran parte a finales de los ochenta, su trabajo proporcionó a los cineastas irlandeses contemporáneos los medios para combatir las representaciones externas mediante la creación de representaciones de la *irishness* más

ausencia de una producción estable de películas por los cineastas irlandeses autóctonos, añade Hill, la mayoría de las imágenes cinematográficas sobre la Irlanda desgarrada por el conflicto han sido dirigidas generalmente por extranjeros. Éste sería el caso de, por ejemplo, *Larga es la noche* (*Odd Man Out,* 1947), *Luces de rebeldía* (*Shake Hands with the Devil,* 1959), *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter,* 1970), *La camioneta* (*The Van,* 1996) o *The Commitments* (1990). También es cierto, sin embargo, que, especialmente en los años ochenta y novena, irrumpió en la escena internacional una «nueva ola» de películas irlandesas sobre Irlanda de Norte. En este reciente ciclo se incluyen algunos importantes éxitos, como, por ejemplo, la ganadora del Óscar *Juego de lágrimas,* de Neil Jordan, una intriga que cuenta cómo un grupo de secuestradores del IRA raptan a un soldado británico para intentar intercambiarlo con uno de los miembros de su organización,[215] o *My Left Foot* (1989), de Jim Sheridan, así como su trilogía *En el nombre del padre* (*In the Name of the Father,* 1993), *En el nombre del hijo* (*Some Mother's Son,* 1996) y *The Boxer* (1998) (Hill, 1997, 147; McFarlane, 2001, 273-280; McLoone 2000; Greenslade, 2000, 78-79) y *Domingo sangriento.*[216]

Por lo tanto, a diferencia de la escocesa, se puede decir que la identidad irlandesa tiene mucho en común con los nacionalismos históricos europeos al tener ambos una dimensión política y militar. Su efecto ha sido la politización cultural de forma mucho más explícita que en Escocia. Cómo afirmó Luke Gibbons,

> Toda cultura es, por supuesto, política, pero en Irlanda ha adquirido históricamente un poder abrasivo particular. [...]. Ocuparse de una actividad cultural en circunstancias en que la propia cultura está siendo borrada u obliterada es hacer una declaración política (1996, 8).

---

complejas, multidimensionales y auténticas. En su interesante artículo, «Time Isn't Always Time Past in Northern Ireland», Rosa González da cuenta de un intento en los años noventa por parte de los cineastas irlandeses de apartarse de la «fijación» tradicionalmente característica del cine por «los conflictos» en favor de perspectivas más agradables sobre Irlanda del Norte (2003).

215 La película obtuvo el Óscar al mejor guión original en 1992.

216 En este mismo período se estrenaron otras películas de menor éxito, pero también de amplia distribución, como *Ángel* (1982), *Cal* (1984), *Hush-A-Bye-Baby* (1984), *December Bride* (1991) y *Nothing Personal* (1996), así como alguna otra película significativa de escasa proyección fuera de los festivales de cine, como *High Boot Benny* (1993), *Bogwoman* (1997) y *Divorcing Jack* (1998) (Walsh, 2000, 288-289).

Como se ha argumentado, tal politización de la cultura no tuvo lugar en Escocia. En el contexto escocés, los discursos vigentes de politización cultural eran el socialismo y el comunismo, más que el nacionalismo, por lo menos hasta 1979, fecha del primer referéndum (fallido) para el traspaso de competencias a Escocia. Por lo tanto, las diferentes experiencias históricas con respecto a la presencia (e intromisión) autoritaria de los anglosajones podrían ser consideradas el «fundamento oculto» que ha determinado las características de la cultura, incluido el cine, de estos dos países celtas. Como espero demostrar en los análisis de *Un tipo genial* y *Agenda oculta,* las relaciones políticas «internas» en el Reino Unido están determinadas, en última instancia, por las grandes diferencias entre las experiencias históricas de los escoceses y los irlandeses.

6.2. *Un tipo genial:* la identidad céltica y el progreso

Podría ser útil comenzar el análisis de *Un tipo genial* recordando que el estreno de la película coincidió en el tiempo con la peor recesión económica de Gran Bretaña desde la segunda guerra mundial. Durante los años que conducirían a la victoria de los conservadores en 1979, Gran Bretaña sufrió el impacto de varios sucesos; en particular, los efectos traumáticos de un aumento de cuatro veces el precio del petróleo a principios de 1974, lo que supuso una aguda reducción del nivel de vida en todos los países importadores de petróleo (Currie, 1990, 89-98). Aunque las consecuencias sociales y económicas fueran las mismas en todos los países industrializados, el ritmo y la técnica del ajuste variaron enormemente de unas naciones a otras. En Gran Bretaña, la conmoción petrolífera golpeó una economía que ya estaba descontrolada y con una forma de gobierno (política de consenso) que era incapaz de alcanzar los objetivos de crecimiento necesarios. Como resultado, durante los años ochenta, la productividad y los productos británicos no sólo tenían grandes dificultades para competir, sino que la distancia con respecto a los competidores se hacía cada vez más grande.[217] El único ingreso extraordinario real que Gran Bretaña disfrutó durante el

---

217 La participación de Gran Bretaña en el comercio mundial cayó un 15 % entre los años 1979 y 1986. En comparación, entre 1979 y 1984 la productividad aumentó un 20 % en Japón, un 10 % en los Estados Unidos, un 6 % en Francia, un 4,3 % en Alemania y sólo un 3,9 % en Gran Bretaña (McDowall, 1996, 76).

período fueron las bolsas petrolíferas descubiertas en el mar del Norte, por las que Gran Bretaña pasó a ser el sexto mayor productor de petróleo. Aunque los ingresos petrolíferos (que alcanzaron un pico anual de doce millones de libras en 1985 [McDowall, 1996, 77]) ayudaran a paliar el impacto de la recesión, en especial en la primera mitad de la década, fueron también la causa del distanciamiento político entre Inglaterra y Escocia. Los escoceses, y especialmente el Partido Nacionalista Escocés (SNP), consideraran optimistamente que la explotación por parte de Escocia del petróleo del mar del Norte podría aliviar la pobreza de la región y hacer que Escocia fuera autosuficiente, pero tales argumentos chocaron con la vigorosa política de la señora Thatcher para revitalizar la economía británica. Su combinación de «un mercado libre, un Estado fuerte» (McCrone, 2001, 105-106) no contemplaba la reinversión de los beneficios únicamente en Escocia. Cuando su política inicial de garantizar licencias a las compañías multinacionales comenzó a fallar, se constituyó la Sociedad Nacional Británica del Petróleo (BNOC) para asegurar la participación mayoritaria del Estado y el control gubernamental sobre el ritmo de explotación y los precios de mercado. Es más, dado que en los ochenta el petróleo no sólo era indispensable para surtir a las gasolineras, sino también como fuente principal de energía para las calefacciones, se construyeron una serie de oleoductos para transportar el crudo desde los puertos escoceses hasta las refinerías inglesas y para transferir el petróleo refinado desde estas refinerías hasta las áreas de demanda, en especial los aeropuertos de Londres y el sur de Inglaterra (Sieper, 1993, 143; McDowall, 1996, 77). Es decir, al menos en este sector de la economía, se hizo plenamente visible la impotencia de una Escocia sin autogobierno dentro del Reino Unido, en especial al observar cómo Margaret Thatcher utilizaba los recursos del norte para sustentar la prosperidad del sur de Inglaterra.

Dentro de este contexto, se puede establecer un curioso paralelismo entre la filmación de *Un tipo genial* y su contenido. La historia creada por el guionista y director Bill Forsyth trata de los esfuerzos de una sociedad petrolífera estadounidense para llevar a cabo un proyecto de refinado masivo en un pueblo escocés de pescadores y sus alrededores. Lejos de oponerse al proyecto, los avispados habitantes lo alientan al darse cuenta de que hay dinero fácil que ganar. Esto fue exactamente lo que ocurrió, afirma Quentin Falk (1982, 226), cuando el proyecto cinematográfico de cinco millones de dólares de David Puttnam (totalmente financiados por

British Goldcrest) tomó tierra en la ubicación elegida al norte de Aberdeen, encontrándose con que algunos de los vecinos querían asegurarse los mayores beneficios.

Con dos largometrajes previos, *That Sinking Feeling* (1979) y *Gregory's Girl* (1980),[218] Bill Forsyth se había labrado ya una reputación de cineasta prestigioso. Con *Un tipo genial,* su tercer y más ambicioso proyecto, el nombre de Forsyth, según Duncan Petrie (2000, 347), «se convirtió virtualmente en sinónimo de cine escocés». Aunque, irónicamente, David Puttnam fuera uno de los productores que rechazó un proyecto anterior de Forsyth, *Gregory's Girl,* fue precisamente durante el proceso de edición de esta película cuando Puttnam se acercó a Forsyth, sugiriéndole que podrían trabajar juntos en un futuro proyecto cinematográfico (Vaines, 1983, 16).[219] El productor ganador del Óscar y el director escocés se

---

218 *That Sinking Feeling* se localiza en un desolado paisaje urbano y trata de cómo los jóvenes desempleados de Glasgow forman una banda para robar fregaderos de acero de un almacén. *Gregory's Girl* se centra en el despertar de la sexualidad de un difícil adolescente cuya persistente incapacidad para marcar goles en el fútbol hace que el entrenador busque nuevos talentos. Una chica nacida con el balón en los pies se apunta al equipo y Gregory queda al instante prendado de ella. Tras *Un tipo genial,* Forsyth dirigió *Comfort and Joy* (1984), que relata cómo unos *disc jockeys* de la radio se implicaron en una guerra entre fabricantes rivales de helados. En esta película, el personaje de Dickie Birb (Bill Paterson) se parece a MacIntyre (Peter Riegert), el joven hombre de negocios estadounidense, en que ambos realizan un viaje en el que se descubren a sí mismos y finalizan cuestionando la validez de sus propios estilos de vida. En 1987 siguió *Housekeeping* (1987), un atrevido proyecto que mezcla la tragedia con el encanto y la cordialidad de obras anteriores. Esta película fue la primera adaptación del director y su primera película rodada fuera de Escocia. Sus últimas realizaciones, *Breaking in* (1988), *Rebecca's Daughter* (1990), *Being Human* (1994) y *Gregory's Two Girls* (1999) no han rivalizado hasta la fecha con el trabajo inicial de la carrera de Forsyth. Para un análisis detallado de las películas de Forsyth, véase Hunter (1990, 151-162).

219 De hecho *Gregory's Girl* fue el primer proyecto de Forsyth. Incapaz de hacerlo despegar debido a dificultades financieras y de producción, se embarcó en *That Sinking Feeling* sin contar realmente con dinero alguno, utilizando un reparto joven del Teatro de la Juventud de Glasgow: «Contaba con suficientes técnicos a mi alrededor para hacer la película —declaró posteriormente—, todos los amigos con los que he trabajado en documentales. Todos aprendimos mucho sobre el cine, lo que, hasta donde recuerdo, no era muy divertido, dado lo escasos que andábamos de tiempo y de dinero». Aunque no fuera un gran éxito, *That Sinking Feeling* atrajo la atención de Davina Belling y Clive Parsons, quienes al final financiaron *Gregory's Girl*. La película tuvo un presupuesto de unas 190 000 libras, con participación financiera del National Film Finance y de la televisión escocesa. Para sorpresa general, la película disfrutaría de un considerable éxito de crítica y de taquilla tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos (Petrie, 2000, 347-348; Falk, 1982, 226).

afanaron entonces en encontrar un proyecto factible.[220] La elección del lugar estuvo aparentemente inspirada por un llamativo titular de un periódico sobre un terrateniente escocés de vida sencilla y mentalidad obstinada que había imposibilitado un acuerdo increíblemente lucrativo con una sociedad petrolífera. «Me pareció —dice Forsyth— una idea divertida para un conflicto cultural amable y entretenido. Cómo el dinero americano del petróleo podía convivir (o no) con el sentido común escocés. Una película que podría combinar algo de la ironía enigmática de *Whisky Galore!,* de la Ealing, y de las cálidas y optimistas comedias de Frank Capra y Preston Sturges que recuerdo haber visto» (Walker, 1985, 182). En varias ocasiones, Forsyth contó también a sus entrevistadores que el sentimiento que quería transmitir con la película era muy similar al de la película *I Know where I'm Going* (1945), de Michael Powell y Emeric Pressburger, en la que una obstinada joven que viajaba a las Hébridas para casarse con un hombre mayor por dinero queda encallada en un pueblo costero y es incluida en el censo del lugar.[221] Evidentemente, Forsyth sentía un gran respeto por los directores de los años cuarenta. Varios críticos han notado la influencia de películas anteriores, lo que les ha llevado a considerar *Un tipo genial* como una variación más del viejo cuento del extranjero taimado e insensible que, como en *Brigadoon, La bella Maggie* y *El hombre tranquilo,* se humaniza al entrar en contacto con el paisaje romántico celta y con su sencilla población rural (McVay, 1983, 37; Milne, 1983*b*, 88; Malcomson, 1985, 18; Michie, 1992, 252-271).

A este respecto, la película parece seguir la línea de *tartanry* y de *kailyard,* formas de representación cinematográfica que, unidas, han perpe-

---

220 Alexander Walker relata que sólo tres días después de la ceremonia de los Óscar, en la que *Carros de fuego* ganó tantos premios, David Puttnam ya estaba pensando en una posible localización para la nueva película en la Escocia profunda (1985, 182-183).

221 Aparentemente, *Un tipo genial* debe también mucho a la película de Forsyth para televisión *Andrina* (1981), basada en un guión corto de George MacKay Brown. Esta tierna fantasía se rodó en las Órcadas en la primavera de 1981, cuando ya estaba pensando en *Un tipo genial:* «La mayor parte de los acontecimientos relacionados con el petróleo han tenido lugar en la vecindad de las Órcadas, por lo que venía bien estar allí». También da cuenta de que la atmósfera del lugar inevitablemente le influyó cuando comenzó a escribir el guión, lo cual trajo como consecuencia, como él mismo afirma, que *Un tipo genial* fuera una comedia mucho más suave que *Gregory's Girl* (Vaines, 1983, 16). Para un excelente análisis de *I Know where I'm Going,* véase Pam Cook (2002). Sobre el tratamiento de la cuestión escocesa y Escocia en el filme, véanse especialmente las páginas 29-34.

tuado una visión política y culturalmente irrelevante de Escocia. Hablando en general, *tartanry* deriva de las obras de sir Walter Scott, en especial las novelas románticas situadas en el revuelto período en el que Escocia estaba consolidando su unión con Inglaterra, período cuyo acontecimiento histórico fundamental fue el desastroso levantamiento de los *highlanders* en 1745 contra el rey de Inglaterra en defensa del último pretendiente Estuardo, Bonnie Prince Charlie. El debate político de la *tartanry* se basa, por lo tanto, en un mitificado pasado de héroes escoceses valientes pero derrotados. Al ser mítica e histórica, la *tartanry* sugiere que el poder político es algo inaccesible para la Escocia de hoy en día. Si la *tartanry* evoca una imagen política de Escocia fundamentalmente impotente, la *kailyard,* según Scott L. Malcomson (1985, 16), proyecta una imagen igualmente malhadada del pueblo escocés como «eminentemente estrecho de miras y pueblerino». Si se consideran juntas, *tartanry* y *kailyard,* la una centrándose exclusivamente en los fracasos políticos del pasado, la otra en el atraso de la gente, refuerzan una perspectiva de Escocia política y culturalmente inferior, en especial con respecto a Inglaterra.

Se podría argumentar que *Un tipo genial* se nutre de estas tradiciones, dado que, a primera vista, parece repetir la estrategia de la *tartanry/kailyard* de dejar a los escoceses en una especie de crepúsculo insignificante. Mac MacIntyre, que no tiene parientes escoceses, es el negociador elegido cuando la multinacional Knox Oil and Gas de Houston planea situar una refinería de petróleo en los alrededores de la remota población costera de Ferness, en Escocia. Su acaudalado presidente, Felix Happer (Burt Lancaster), interesado por la astronomía, da instrucciones a Mac de informarle de cualquier actividad insólita en el cielo. Mac se reúne en Aberdeen con Danny Olsen (Peter Capaldi), el representante local de la Knox, y viajan en coche hasta Ferness, donde se registran en un hotel, dirigido por Gordon Urquhart (Denis Lawson) y su cariñosa esposa, Stella (Jennifer Black). Como la mayoría de los vecinos, Urquhart tiene más de un trabajo. También es el gestor del pueblo, y es elegido por sus habitantes para negociar en su nombre un acuerdo económico. Mientras esperan ponerse de acuerdo en el precio, Mac y Danny disfrutan de la paz del ambiente. Danny está particularmente feliz por reanudar su amistad con la bella Marina (Jenny Seagrove), una oceanógrafa que parece vivir más a gusto en el mar que fuera del agua. La única comunicación directa de Mac con Houston y su jefe se hace desde una cabina telefónica que se encuentra en

el exterior del hotel. Happer, cada vez más irritado con las técnicas de su psiquiatra, siente envidia de la visión del cielo nocturno de la que disfruta su empleado. El precio final se va a decidir en la noche de *ceilidh,*[222] una noche en la que la entusiasta descripción de la aurora boreal por parte de Mac hace que Happer tome la decisión de coger el avión.[223] Cuando llega, descubre que no se puede cerrar totalmente el trato. La familia del lugareño Ben Knox (Fulton Mackay) ha sido propietaria de la playa durante siglos, y el anciano no quiere vender. Tras una divertida reunión privada, Ben y Happer llegan a un arreglo por el que la zona será utilizada para un observatorio astronómico y para la investigación marina.

La narrativa de *Un tipo genial* no intenta imponer ningún programa escocés de redención política o cultural. El marxismo, por ejemplo, no aparece en la película. En consecuencia, Forsyth presenta a Escocia como una sociedad esencialmente sin clases. Aunque algunos habitantes de Ferness sean más ricos que otros, nadie parece tener poder sobre los demás. El poder, evidentemente, reside en otra parte, en la alocada soledad de los rascacielos de Houston. A este respecto, se podría argumentar que Bill Forsyth, el cineasta más eminente de Escocia en los años ochenta, estaba eludiendo su responsabilidad política al reproducir simplemente los clichés *tartanry/kailyard* de marginación política y cultural como una condición peculiar de Escocia. Ésta sería la línea adoptada por Martin McLoone (2000, 54) y Colin McArthur (1994, 117-118), que consideran *Un tipo genial* como un ejemplo típico de ciertas representaciones discursivas de Escocia e Irlanda *(Homo celticus),* que cargan con todos los rasgos negativos que los burgueses europeos *(Homo oeconomicus)* no desean tener y siguen rechazando. El resultado es una serie de oposiciones binarias, similares a las denunciadas por Franz Fanon, Edward Said, Homi Bhabba y otros con respecto a «los otros» de color o por las feministas con respecto a «la mujer» (Tong, 1993, 222-224):

---

222 *Ceilidh,* pronunciado [kaeli], es una palabra escocesa que designa una fiesta con bailes populares o regionales. La pronunciación irlandesa para el mismo término es [kéili].

223 En «The Northern Lights Planetarium», Franck Petterson (1996, <http://www.imv.vitino/english/science/publicat/waynorth/wn1/part01.htm>) explica que el fenómeno de la aurora boreal ha llenado durante siglos a la gente de admiración, sobrecogimiento y superstición. Fue con la llegada de las ciencias físicas cuando se encontró una explicación a estos, hasta entonces, inexplicables espectáculos de luz y color, conocidos a menudo como «luces del norte», consistentes en rayos del sol provenientes del espacio que forman cortinas de luz que se extienden por todo el cielo.

Homo celticus	*Homo oeconomicus*
tradición	modernidad
rural	urbano
naturaleza	cultura
ocio	trabajo
cielo	infierno

A primera vista, tal dicotomía establece las características básicas de la visión benigna y primitiva que tendría Forsyth de Escocia. Sin embargo, si las teorías de la educación nos han enseñado algo, es que lo obvio o lo «natural» debe ser mirado siempre con recelo. Por este motivo, lo que quiero hacer aquí es demostrar todo lo contrario. Es decir, que la representación que Forsyth hace de Escocia es deliberadamente militante.

Primero, es importante considerar los aspectos menos convencionales del estilo de Forsyth:

> La forma en que hago las películas es una reacción contra lo que se llama la película tradicional inglesa, estructurada teatralmente [...]. Supongo que estoy reaccionando públicamente contra esto. Y lo hago por la relación que Escocia ha tenido con Irlanda. Supongo que es la sensación de inferioridad que nosotros, los escoceses, sentimos frente a Inglaterra (Malcomson, 1985, 19).

Es digno de mención que la oposición a los convencionalismos se articula en términos de oposición a la dominación *inglesa*. En el fondo, por lo tanto, se puede decir que el conflicto institucional entre Inglaterra y Escocia es básico en la película de Forsyth (como en gran parte de la cultura escocesa). De particular relevancia a este respecto sería cómo, frente al estilo de comedia lineal y rígidamente organizado asociado a los antiguos estudios Ealing, Forsyth se permite la más frágil de las líneas narrativas. Aunque recuerde fuertemente a las comedias previas de la Ealing, *Un tipo genial* se distancia de los anteriores filmes británicos localizados en Escocia mediante una estructura deliberadamente relajada y episódica, cuyos elementos están sólo ocasionalmente «conectados» por incidentes totalmente arbitrarios. En realidad, es esta arbitrariedad la que crea alguno de los momentos más divertidos de la película, como cuando, en el coche, el desgarbado y dentón Danny Olsen dice a MacIntyre que no sabe dónde están porque las últimas señales de la carretera «estaban en gaélico, y el gaélico no es uno de mis idiomas». Este comentario conduce al prepotente (por ser más cosmopolita) visitante americano a preguntar despreocupadamente

qué idiomas habla su compañero. Para su asombro, Olsen enumera parsimoniosamente su dominio del «inglés, el italiano, el español, el griego, el turco, el ruso, el sueco, el alemán, el japonés, el danés y el polaco», una lista a la que pone punto final con el comentario absurdamente innecesario: «Tengo facilidad para los idiomas». Tratando de cambiar el tema, MacIntyre pregunta a Olsen si tiene algo de comer, y tiene que cortar secamente otra exposición multilingüe de la palabra *nada* en diferentes idiomas. Otro ejemplo podría ser la cariñosa e inesperada preocupación por el conejo herido por MacIntyre y la forma en que el animal acaba apareciendo en su mesa en la forma de un estofado. Otros ejemplos irían desde detalles frívolos, como el motorista chiflado que de forma invisible causa el terror en la calle mayor del pueblo, la chica punki, o los dos vecinos de edad avanzada que intercambian imitaciones irreconocibles y etílicas de James Stewart y Cary Grant durante la *ceilidh,* hasta caracterizaciones insólitas como la de Moritz (Norman Chancer), el psiquiatra maníaco de Happer, o la de Víctor Pinochkin (Christopher Rozycki), el capitalista ruso.

La relativa dispersión de la narrativa de Forsyth va en paralelo con las relaciones entre los personajes. La comunicación entre ellos parece requerir siempre un gran esfuerzo, como si todos ellos estuvieran atrapados en la espesa niebla del páramo en el que Danny y Mac pasan la noche en su camino a Ferness. Esta dificultad de comunicación se relaja únicamente en las relaciones fugaces, como cuando MacIntyre sugiere con signos manuales al pescador que podría pintar el signo del dólar en su barca en vez de la palabra completa, o su breve y poco exitoso encuentro con Ben Knox, quien, al ser preguntado por el precio que podría alcanzar la bahía, simplemente estalla en carcajadas, o cuando Danny no consigue mantener la atención de Marina más allá de unos segundos tras horas de esperar en la playa a que apareciera saliendo del agua. Tomados en conjunto, estos rasgos conforman un estilo que, según refiere Forsyth en una entrevista, está a cierta distancia de «las tradicionales películas inglesas teatralmente estructuradas». Parece que para el director escocés, el evitar la narrativa convencional es un principio estructurador en sí mismo:

> En realidad, supongo que la película se reduce a un conjunto de momentos que pueden proporcionar a la audiencia un cierto grado de comprensión de un personaje o una situación o un lugar o diversos grados de cada uno de ellos. Y esto es casi todo lo que querría que la gente percibiera de la película (Malcomson, 1985, 20).

Para Forsyth, este estilo de hacer películas no sólo refleja mejor la vida real que la narrativa convencional, sino que es también una forma de socavar los discursos tópicos sobre Escocia. Hasta cierto punto, la marginalidad en la que habitan sus personajes escoceses, únicamente aliviada por la ironía y la comunicación casual, refleja un lúcido estado mental escocés. Y precisamente porque la existencia de los habitantes del pueblo se retrata fuera del marco histórico y mítico de la *tartanry,* el toque de romanticismo *kailyard* del que está empapada la película sirve de forma aún más evidente para amplificar la paralizante falta de sentido de un modo de vida situado claramente fuera del capitalismo contemporáneo. Al mismo tiempo, sin embargo, al describir a Escocia y sus habitantes como literalmente aislados de las novedades mundiales y del desarrollo económico, Forsyth está también haciendo una declaración seria (y mucho más universal). Es decir, la marginalidad económica y política de los habitantes de Ferness se puede ver como la síntesis de la experiencia moderna por excelencia. Después de todo, mientras el gran capital continúa extendiéndose, dominando y dictando los asuntos mundiales, la mayor parte de nosotros estamos siendo rechazados «hacia los márgenes».

Desde esta perspectiva, parecería que el propósito de la película no sería tanto perpetuar una imagen «kailyardiana» del atraso de Escocia como el de enfrentar dos mundos diferentes: por un lado, el mundo de los negocios, del medio ambiente urbano, de la sofisticación materialista y de las relaciones jerárquicas basadas en la carrera profesional, donde las decisiones que se toman tienen efectos universales a largo plazo. Aunque caricaturizado, éste es nuestro futuro. El otro es un mundo rural, con su organización sencilla y sus relaciones sinceras, un mundo en que las redes de pesca se reparan día tras día y donde la madre del bebé forma parte de una comunidad secreta. De manera simplificada, éste es nuestro pasado. Como ejecutivo joven y ambicioso, MacIntyre está perfectamente integrado en el moderno mundo de los negocios. El descubrimiento de una forma de vida todavía muy cercana a la de muchos espectadores europeos adquiere así la forma de una visita guiada por un ingenuo observador ajeno a nuestro mundo. Es decir, como ocurre en gran medida en las películas *heritage* de la misma época basadas en la India que privilegian las experiencias de los personajes británicos en la (ex)colonia, la perspectiva «extranjera» de MacIntyre permite el análisis tanto de la sociedad rural como del mundo representado por el propio visitante. La diferencia entre las películas loca-

lizadas en la exótica India y *Un tipo genial* es, por supuesto, que, en el primer caso, el mundo representado es totalmente desconocido para la mayoría de los espectadores; mientras que en la película de Forsyth, tanto el modo de vida en una multinacional como en un ambiente rural nos son familiares. Al yuxtaponer los agresivos intereses de una compañía petrolífera con la forma de vida rutinaria de un pueblo de pescadores, la película dramatiza una disyuntiva con la que la mayoría de nosotros nos enfrentamos hoy día. ¿Qué sociedad deberíamos elegir? ¿Crecimiento, progreso y desarrollo «a la americana» o las playas escocesas? La vida moderna evoluciona claramente hacia la primera, pero sin que por ello abandone totalmente la segunda. A este respecto, se puede detectar en la película un innegable mensaje ecológico, que deriva de la elección que propone entre lo natural y lo superficial, entre el entorno natural o un espacio habitable construido por el hombre (Amiel, 1984, 15-16). La inclinación del propio Forsyth parece decantarse por la primera de estas opciones. Su relato de cómo un joven ejecutivo estadounidense se ve seducido por la atmósfera de un tranquilo pueblo escocés dramatiza la pérdida de comunión con la naturaleza de la que tanta gente habla pero que, bajo la influencia del capitalismo galopante, nadie hace nada por evitar o solucionar. La forma elegida por el director para comunicar o «traducir» la noción abstracta de *pérdida* es personalizarla en un «extranjero» que parece tenerlo todo, un buen trabajo, un buen salario, un estilo de vida de *playboy,* pero que ni siquiera conoce la sensación de caminar por una playa, recolectar conchas marinas o levantar su mirada hacia el cielo. Ésta es la seriedad subyacente de *Un tipo genial,* una película a la que generalmente se considera no más que una fantasía cálida y tranquila o una comedia cautivadora (McVay, 1983, 37; Welsh y Nave, 1984, 17; Norman, 1990, 31). Como admitía Forsyth en una entrevista con Colin Vaines (1983, 16), lo que intentaba hacer en la película era «introducir una dimensión cósmica en cuestiones que son más bien ordinarias». A este respecto, la idea importante sería que las experiencias «mágicas» de MacIntyre en Ferness surgen de asuntos que son reales y totalmente ligados a la tierra. Nada de lo que encuentra es sobrenatural. Las cosas simplemente se revelan como mágicas en estas circunstancias porque él proviene de un lugar concreto, Houston, que se presenta en la película como el epítome de la urbanización, el progreso, la presión jerárquica... *y* la soledad. Las primeras escenas de la película llaman nuestra atención sobre una complicada maraña de autopistas cuando pre-

senta a MacIntyre en su Porsche camino del trabajo. Desde este paisaje de hormigón, se nos invita a entrar en el gigantesco edificio de oficinas de la sociedad petrolífera Knox, mientras que la enérgica y suave voz de la radio del coche de MacIntyre da cuenta alegremente de las principales operaciones petrolíferas de la Knox en todo el mundo. En la escena siguiente, al retroceder lentamente la cámara (mostrando una pantalla dentro de otra) descubrimos que las imágenes que acompañan a la banda sonora forman en realidad parte de un documental publicitario sobre la Knox que está siendo proyectado a los principales ejecutivos de la empresa. Tras un breve plano en el que se ve al presidente roncando y los infructuosos intentos del equipo de dirección para despertarle sin sobresaltos, una presentación informática del proyecto multimillonario en que va a embarcarse la Knox subraya todavía más el progreso y la sofisticación tecnológicos. Aunque, en este comienzo de la película, la importancia de esta inesperada escena de humor no sea inmediatamente comprendida por el espectador, sus repercusiones van a ser vitales para el resto de la historia. Por un lado, el hecho de que unas decisiones tan cruciales que afectan al medio ambiente y a la vida de la gente en cualquier parte del globo terrestre se puedan tomar mientras el jefe ejecutivo está durmiendo revela los movimientos pavorosamente impersonales del capital monopolístico. Por otro, el que se muestre a Happer, el representante personalizado de la potencia económica de los Estados Unidos, dando una cabezada durante la reunión es un indicio de que el objetivo más importante de su vida no es realmente el terreno emocionalmente estéril de los negocios y de la economía. La pasión de su vida se desvela rápidamente cuando, tras convocar a un MacIntyre rimbombante y lleno de energía, presiona un botón que hace que se abra el techo de su despacho dejando al descubierto un planetario con el panorama de la galaxia.

El mandato de Happer de que debe «vigilar a Virgo por mí» escapa evidentemente a la capacidad de comprensión del ejecutivo. Dado que en una ciudad de luces de neón como Houston es impensable la actividad de contemplar el cielo (por los reflejos de todas las luces de la ciudad), el joven ejecutivo se queda literalmente perplejo ante la misión o responsabilidad añadida de tener que informar sobre cualquier fenómeno celeste poco corriente que ocurra en la distante Escocia. Aunque la jerarquía le dicte una obediencia y un silencio sumisos, se siente enfurecido por tener que viajar a este remoto punto con la finalidad de cerrar un trato que, en

su opinión, se podría haber resuelto por teléfono o por fax («Me siento un hombre fax», murmura continuamente con desesperada agresividad). En este punto, el teléfono, como artefacto cultural, comienza a tener una función crucial en la historia. En Houston, el móvil de MacIntyre ejemplifica el deshumanizado espacio del mundo hiperreal en el que vive. Por ejemplo, el modo que MacIntyre elige para informar a su colega de sus preocupaciones por el viaje es la comunicación *on line* en vez del contacto directo, pese a que las dos oficinas están separadas tan solo por una cristalera. La torpeza de MacIntyre con las relaciones humanas se subraya todavía más en su intento infructuoso e «inalámbrico» para concertar una cita con una secretaria. Ya en casa, en su apartamento archimoderno y diseñado a la última, el móvil es de nuevo su único medio de conexión (fallida) con su antigua novia. Una vez en Escocia, y para su consternación, el joven ejecutivo descubre que la única manera de establecer contacto internacional es mediante la simple cabina telefónica que está fuera del hotel. Ya en su primer intento de comunicarse con Houston, al tratar de introducir las monedas recolectadas en el bar en la ranura, el filme resalta el contraste que se establece entre la amabilidad del vecindario (en la cabina telefónica, MacIntyre tiene que deshacerse de un vecino excesivamente servicial y didáctico) y el mundo hostil con el que está tratando de contactar. Siguiendo la llamada a Houston, la cámara nos muestra un plano panorámico en picado del vestíbulo de entrada del edificio de la Knox que hace que todo el personal sea indistinguible de un hormiguero anónimo. La llamada trasatlántica de MacIntyre ha llegado mientras los empleados autómatas se afanan en dirigirse con rapidez en diferentes direcciones hacia sus despachos u oficinas respectivos. No se da ni se toma tiempo para la interacción, comunicación o contacto de cualquier tipo. En medio del bullicio, la voz indiferente, mecánica y cantarina de la operadora de la Knox al otro lado de la línea sirve para resaltar cómo el empuje implacable y la eficiencia económica de la empresa descansan sobre la deshumanización de sus empleados. Aun cuando se represente humorísticamente el primitivismo de Ferness al mostrar el contacto con el mundo exterior de forma tan precaria y laboriosa, lo que se hace cada vez más obvio al irse aclarando la historia es cómo la cabina telefónica es utilizada por MacIntyre no tanto como un autovía informativa para conseguir un negocio multimillonario sino como un medio para facilitar un intercambio entre dos personas sobre las peculiaridades del cielo nocturno escocés.

Va a ser la descripción telefónica de la aurora boreal lo que hará que Happer se traslade finalmente a Escocia. La llegada en helicóptero del «gran jefe» a la playa del pueblo, casi como el cometa que ha estado buscando y al que querría dar su nombre, es lo que convence a los habitantes de Ferness de que el dinero fácil está al alcance de su mano.

En la perspectiva del enriquecimiento inmediato convergen la economía y las diferentes culturas, ya que también se puede considerar *Un tipo genial* como el relato del intento, por parte de una entidad empresarial multinacional, de «colonizar» una nación. Mientras que cien años antes (y hasta la segunda guerra mundial) era un único país, Gran Bretaña (y especialmente Inglaterra), la mayor potencia colonizadora del mundo, a finales del siglo XX, la colonización había pasado a manos de las enormes y todopoderosas empresas de los Estados Unidos en sus continuos intentos para extender sus tentáculos económicos sobre los países más pequeños. En este sentido, tiene especial relevancia cómo *Un tipo genial* presenta la realidad escocesa contemporánea y sus anticuadas peculiaridades «desconectadas» del Reino Unido. Es decir, si se considera que la población de Ferness es representativa de Escocia (como, sin lugar a dudas, era la intención de Bill Forsyth), la película se reduce a una adaptación contemporánea de la lucha de David contra Goliat, cómo una pequeña nación *independiente* se las arregla para aprovecharse de los planes y las intenciones de una sociedad anónima americana enormemente poderosa. A este respecto, se podría argumentar que *Un tipo genial* alude a la posibilidad de una Escocia felizmente independiente, en proceso de maduración dentro de un nuevo sistema internacional.[224]

A la luz de la categórica declaración de Keith Webb de que «el nacionalismo se reafirma principalmente como reacción contra su rechazo» (1987, 25), se puede comenzar a apreciar la posición especial que Escocia adquiere en la película como el reflejo de una situación común a muchas naciones pequeñas y regiones culturalmente diferentes de Europa. Por un lado, uno de los principales problemas con los que tropezó esta «provincia» celta durante los años ochenta fue el centralismo de los sucesivos

224 También se podría ver Escocia, en su lucha contra el gigante yanqui, como una región británica. Es decir, esta misma historia podría haber tenido lugar en cualquier lugar de Inglaterra (o del mundo, excepto EE. UU.).

Gobiernos conservadores que tenían su base en Londres y su complacencia e indiferencia frente a un movimiento nacional escocés que intentaba mantener vivas las quejas de sir Walter Scott por la opresión y la explotación de la región a manos de los ingleses (Schwend, 1995, 168-169). Como se mencionó antes, la impotencia de una Escocia sin Gobierno propio se hizo nítidamente visible cuando la fortuna petrolífera del norte se utilizó en la práctica para sustentar la prosperidad del sur de Inglaterra. Por otro lado, aunque inicialmente (en el referéndum de 1975) los escoceses fueran más escépticos ante el proceso de integración europeo que el resto del Reino Unido (Stolz, 2000, 62), la postura de Escocia se invirtió totalmente en los años ochenta. Una vez más, la razón de esta evolución se puede encontrar en el ámbito interno. Comparada con la política de «la nueva economía y el Estado fuerte» de la señora Thatcher (Gamble, 1988), la Comunidad Europea supranacional comenzó a ser percibida como más accesible y menos hostil a los intereses de los pescadores, los granjeros, los artesanos, los trabajadores metalúrgicos, los sindicatos y los gobiernos locales de Escocia que Londres. Más concretamente, la raíz del problema reside en el hecho de que, desde 1979, los ingresos de los gobiernos locales en Gran Bretaña se habían hecho cada vez más dependientes de políticas financieras decididas desde el Gobierno central y, en consecuencia, menos dependientes del dinero recaudado localmente. Contra el centralismo de la capital (en Londres, en los buzones se distingue entre la capital y las «regiones» o las «provincias») llegaron las reivindicaciones escocesas por el traspaso de competencias; contra la excesiva toma de decisiones por un pequeño grupo de políticos de derechas a los que, en gran medida, no se consideraba representativos (Escocia era, fundamentalmente, territorio laborista), surgieron exigencias para la restitución de poderes desde Bruselas a las administraciones regionales; y contra la posibilidad de la ampliación de una Europa impersonal y gobernada a distancia aparecieron voces proponiendo una «Europa de las regiones». Según Stolz (2000, 61-73) y Green (1996, 5-14), fue la política del «regionalismo europeo» de la Comunidad Europea, firmada finalmente en el Tratado de Maastricht de 1992, la que proporcionó a Escocia (y a otras regiones) una plataforma desde la que la identidad escocesa podría adquirir un grado apreciable de viabilidad y visibilidad en un plano más internacional. La consecuencia del viraje hacia Europa de Escocia fue, en palabras de Lindsay Paterson, que «en la nueva cultura escocesa de los años

ochenta [...], ser británico se convirtió en sinónimo de ser anticuado» (1994, 176). A la luz de este comentario, se podría decir que la estrategia utilizada por el cineasta escocés fue resaltar lo máximo posible las ideas de localismo, regionalidad y comunidad como foco de resistencia contra la imposición dictatorial y casi racial de una hegemonía «nacionalista» británica por parte de Thatcher. Es decir, allí donde el poder central de Thatcher imponía una definición y una uniformidad sistemáticas de *britishness,* Forsyth, por el contrario hacía hincapié en la diversidad y en el regionalismo. En este sentido, *Un tipo genial* incorpora en parte el espíritu del movimiento cinematográfico de los ochenta.[225]

Tres factores contribuyen a la especificidad regional de *Un tipo genial.* El primero comprende los rasgos físicos y la geografía de la zona. Se presenta Escocia como una concentración de zonas montañosas, y Ferness como una localidad especial que transmite una sensación de distancia y desconexión con otras regiones del Reino Unido. Así es como la película aísla y recupera a la vez la región en la que se concentra. Para que se pueda presentar la localidad como «diferente», en primer lugar debe ser aislada o, en palabras de Alistair Michie, «puesta en cuarentena cinematográfica» (1992, 258). Esto podría explicar la necesidad de (lo que va a ser) un viaje en coche de toda la noche por páramos cubiertos de niebla. Armados únicamente con una pequeña tableta de chocolate y chicle, la expedición de MacIntyre y Olsen desde el aeropuerto de Aberdeen al remoto pueblo de destino se presenta como una especie de «derecho de paso» al mundo cerrado, excéntrico y literalmente «descentrado» de Ferness. El segundo implica una actividad económica casi paralizada, presentándose la pesca como un negocio primitivo y artesano, en vez de un tipo más de producción industrial. Es digno de mención en este sentido que el trabajo, el lugar normal de validación social, está casi ausente en Ferness (como, por supuesto, estaba ausente en las vidas de unos tres millones de desempleados británicos en esta época). De hecho, cuando en la película aparece gente trabajando, se muestra de forma humorística, como cuando Gordon

225 Aunque, como hemos visto hasta el momento, no se pueda detectar ningún estilo general ni homogéneo en las películas producidas durante la década, las nuevas películas críticas tienen en común su rechazo al clima «thatcherita», en especial con su susceptibilidad por los temas internos, por determinados ambientes y por la «gente ordinaria» que se relaciona con ellos.

Urquhart se convierte en propietario, camarero, chef, encargado del *pub* y gerente del hotel y en el negociador financiero en jefe del pueblecito escocés, o como una actividad inútil, con el albañil esforzándose en vano en la reparación del tejado del hotel, o con el viejo pescador pintando y repintando eternamente el nombre de su barca. El trabajo se presenta a veces incluso como algo extravagante, como en el caso de una sirena marina de vida subacuática cuya ocupación es tan excéntrica como la pasión por contemplar las estrellas de Happer. El tercer factor muestra cómo la región define sus *propios* límites permitiendo que sean el orgullo y chovinismo locales los que delimiten lo que se excluye, así como lo que se incluye en ella. Los vecinos de Ferness, por ejemplo, reciben con mejor cara al marinero ruso que a los representantes de la Knox. También se representan rasgos estereotipados cuando los habitantes del pueblo aceptan ávidamente los beneficios económicos *individuales* que puedan lograr en su trato con la Knox, mientras que, en contra de la trayectoria económica de libre mercado de la sociedad estadounidense, Ben Knox, como prototipo de la obstinación escocesa, se niega a desprenderse de su herencia familiar. Los tres factores, en conjunto, propician así una identidad idiosincrásica escocesa, acentuada por las características estereotipadas y los rasgos específicos de la forma de hablar, así como por otros aspectos reconocibles, como el tipo de viviendas (edificaciones pequeñas, acogedoras, de techo bajo y pintadas de blanco, en oposición a las estructuras colosales recubiertas de cristal de Houston), su congregación religiosa basada en la comunidad y su asamblea *ceilidh.* De esta forma, sin hurgar en la problemática situación insular de la nación como parte no independiente del Reino Unido, la película presenta la identidad *kailyard* escocesa no como una simpática cualidad primitiva de la «periferia» céltica, sino como la esencia de un organismo comunitario.

Precisamente porque *Un tipo genial* se desenvuelve dentro de las afinidades y las diferencias visibles para los paisanos y los forasteros por igual, su regionalismo se convierte en un antídoto frente al nacionalismo británico. Se podría decir que éste es el aspecto políticamente más polémico de la película de Bill Forsyth. *Un tipo genial* es una película escocesa por excelencia porque aparentemente supera la realidad de la prolongada subordinación social, política y económica de Escocia a Inglaterra, al tiempo que apoya la autonomía de la región a escala internacional. En realidad, Quentin Falk (1982, 226) relata que, tras la muy elogiada *Gregory's Girl* y con

David Puttnam cosechando todavía premios por *Carros de fuego,* tanto el guionista y director como el productor sabían en el fondo que *Un tipo genial* iba a ser percibida como la continuación de sus éxitos previos por separado. Por este motivo, Puttnam estaba decidido desde el principio a que el objetivo de sus proyectos cinematográficos fuese el «consumo comercial» a gran escala (Milne, 1983*b*, 87). Mientras se ocupaba de los problemas industriales y la campaña de *marketing* de la película para garantizar «un buen pellizco de dinero en los Estados Unidos» (Sutherland, 1983, 16), Forsyth utilizó el mayor presupuesto con el que nunca había contado para contratar a Burt Lancaster, un consumado profesional de fama internacional y con unas connotaciones culturales muy concretas: epítome del héroe americano en sus películas de aventuras y *westerns* de los años cincuenta, Lancaster se había visto asociado desde entonces con proyectos más críticos y «de izquierdas», como *Siete días en mayo* (*Seven Days in May,* 1964), *El nadador* (*The Swimmer,* 1968), *Twilight's Last Gleaming* (1977), o con películas de arte europeas como *El gatopardo* (*Il Gattopardo,* 1963), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) o *Novecento* (1976). Desde un punto de vista estrictamente empresarial, al conseguir que una superestrella veterana de Hollywood hiciera el papel de un jefe americano en un pueblo escocés, Forsyth estaba incorporando un elemento cosmopolita a una historia basada en lo regional y lo local. Aunque el reparto de actores secundarios, formado por Peter Riegert con su parecido a Dustin Hoffman, el maravillosamente torpe Peter Capaldi y el gracioso Denis Lawson, prometiera una diversión segura, no hay duda de que el tirón de Burt Lancaster fue en sí mismo una garantía de éxito internacional o, según dice Martyn Auty, una forma de «llevar la casa de Hollywood a Escocia» (1983, 20).

Aparentemente, Forsyth se dio cuenta de que desde el principio había desarrollado el personaje del millonario Felix Happer pensando en Lancaster: «Comencé a oírle decir el diálogo dentro de mi cabeza», dijo Forsyth; «Después, creo que comencé a escribir especialmente para él. Por supuesto fue asombroso cuando leyó el guión y se mostró interesado en interpretarlo» (Dewson, 1983, 16). No se sorprendió tanto Burt Lancaster, quien, aparte de considerarlo como el mejor guión que había recibido desde *Atlantic City,* estaba encantado con la oportunidad de hacer una «comedia convencional». En una ocasión había declarado: «nadie piensa que sea gracioso. No quiero decir que pueda ser un cómico, pero puedo

hacer comedia» (Dewson, 1983, 16). Ciertamente, *Un tipo genial* proporcionó a Lancaster la oportunidad de mostrar lo considerablemente gracioso que podía ser, aun cuando, en opinión de Douglas McVay (1983, 37), muchas de las escenas que ilustran la relación de Happer con su psiquiatra sean «excesivamente grotescas». Aunque, a primera vista, estas escenas puedan dar la impresión de que Forsyth se está esforzando demasiado para lograr unas cuantas risas fáciles, las técnicas de tratamiento del psiquiatra, en las que se incluyen la provocación, el escándalo e incluso llamadas telefónicas obscenas a altas horas de la noche, son una forma indirecta de mostrar la locura del mundo que habita Happer y el hecho de que el jefe ejecutivo de la Knox no tenga amigos. Como multimillonario, Happer puede adquirir cualquier cosa que quiera poseer. A este respecto, es una encarnación del cuento de hadas de la avaricia y las aspiraciones materialistas de la mayor parte de los occidentales. Por ello, su «persecución de un cometa por todo el mundo» sólo demuestra, en palabras de su psiquiatra, un deseo «vano, hueco y despilfarrador» de poseer algo que, por muy rico que sea, nunca podrá conseguir. Incapaz de controlar un cometa y hacerlo de su propiedad, se presenta al presidente de la Knox como un niño que desea un juguete que se le niega. Como consecuencia, es tan infeliz como el común de los mortales. Por si fuera poco, Happer está solo. Mientras la mayoría de la gente tiene una familia o unos amigos que, según los momentos, pueden ser provocadoramente crueles o atentos y sensibles, Happer es un personaje tan solitario que incluso *paga* a alguien para que sea cruel con él. Es decir, al solicitar los servicios de un profesional (representado por un oportunista codicioso que anuncia que tendrá que subir sus honorarios cuando la terapia «se haga física») está intentando crear una dimensión de la que carece su vida imponiéndose un contacto humano, por muy ofensivo que pueda ser. Parte de la trama de la comedia se basa en la incapacidad de Happer para regular o controlar el *grado* de terapia humillante de contacto a la que se somete.

Frente a la disparatada caricatura de los excesos del tratamiento psiquiátrico «a la americana», el humor burlón de Forsyth sobre la comedida insularidad pueblerina de Escocia se contempla con emoción, especialmente en términos de detalles y personajes secundarios. Desde el momento en que MacIntyre aterriza en Aberdeen, su ostentosa seguridad en sí mismo se opone a la torpe impaciencia de su homólogo escocés, Danny Olsen. El contraste aumenta por el hecho de que Olsen, a pesar de su

nombre, es un escocés genuino, mientras que MacIntyre, a pesar del suyo, es un inmigrante cuyos padres «cambiaron su nombre cuando bajaron del barco que les trajo de Hungría. Pensaban que MacIntyre era americano». La ironía recibe una nueva vuelta de tuerca con la introducción de un pastor religioso negro en la iglesia de Ferness (Chris Asante), enviado por Urquhart para detener la llegada de los representantes de la Knox a la capilla donde tiene lugar una reunión secreta de la comunidad. Tras informar (innecesariamente) a MacIntyre y Olsen de sus orígenes africanos, el pastor negro desvela finalmente su impecable ascendencia escocesa al presentarse como el reverendo Macpherson.

También se subraya el contraste cómico de la relación entre MacIntyre y Urquhart. Al finalizar el viaje nocturno a Ferness, los dos hambrientos representantes de la Knox llaman a la puerta del hotel del pueblo, interrumpiendo, o así parece ser, la relación amorosa matutina, tranquila y rutinaria entre el propietario del hotel y su esposa. Siguiendo las indicaciones de Urquhart, los visitantes se preparan un desayuno y encuentran «en el frigorífico lechuga para el conejo». Cuando finalmente aparece Urquhart en el comedor, informa obsequiosamente a sus huéspedes de cómo pueden encontrar al experto en finanzas que vive en el pueblo: «Sí, tiene su oficina justo en la primera puerta de la izquierda, en el primer piso. Sé con toda seguridad que estará allí en quince minutos». La escena siguiente muestra a MacIntyre y Olsen frente a la placa de una oficina indicando que el gestor tiene «Licencia para comerciar con la caza». Al subir la estrecha escalera se quedan pasmados al entrar en la oficina y encontrar detrás del escritorio al mismísimo hombre que les había atendido previamente en el hotel. Aparte del contraste ya establecido entre la única misión de los ejecutivos de la Knox y las múltiples actividades de Urquhart, en las que se incluye un servicio de taxis en la temporada turística, la escena ayuda a convertir a Urquhart en el protagonista de los acontecimientos posteriores. Tras la oferta formal, totalmente inesperada, por parte de los representantes de la Knox de comprar toda la región, incluida la iglesia «y de quince a veinte propiedades privadas», Urquhart (ya no el propietario del hotel del pueblo, sino el representante de los intereses financieros de los vecinos) dice a MacIntyre y Olsen que deberían «tomarse un par de días» y «conocer el lugar», para darle a él tiempo de investigar algunos asuntos antes de avanzar una posible cantidad monetaria. Al encontrar razonable esta sugerencia, MacIntyre y Olsen se toman formal-

mente un descanso. En este momento, el conservadurismo «kailyardiano» o actitud hostil al cambio y la modernidad (que la audiencia supone va a ser la reacción de MacIntyre), de forma sorprendente, no se produce. En lugar de reflexionar sobre las consecuencias negativas de la llegada a la región del «gran capital», una vez solo, Urquhart se permite la más cómica representación de júbilo, estallando en una frenética danza sobre la silla de la oficina. La iglesia del pueblo, el centro religioso, va a ser el lugar elegido por Urquhart para informar a la pequeña comunidad del proyecto de construcción de una gigantesca terminal petrolífera en la bahía: «Lo único que necesito en este momento es vuestro permiso para negociar. Tengo al representante de la Knox a punto de caramelo. Dadme tiempo para meterle un buen gol. Tiene los bolsillos llenos de dinero, por lo que os pido que mantengáis la calma y dejéis que me encargue. Necesito vuestra paciencia y vuestro apoyo. Confiad en mí». A la pregunta del viejo pescador sobre si la sociedad petrolífera Knox estará interesada en comprar su barca, Urquhart responde: «¡Si las cosas van bien, dentro de una semana tendrán que comprarnos sus propias camisas!».

La ironía de esta escena deriva de la confusión que se establece entre el lugar (una capilla presbiteriana) y el propósito de la asamblea. Aunque el pastor comience una plegaria (interrumpida por el anuncio de que MacIntyre y Olsen están cerca), los planes de Urquhart para la negociación no estarán basados en los ideales cristianos de templanza y modestia, sino todo lo contrario. Su consejo es que nadie debe parecer demasiado entusiasta o avaricioso para hacer que el precio suba y sacar así el máximo posible de la Knox. Entretenido en intranscendente conversación con el reverendo fuera de la capilla, MacIntyre no es todavía consciente del talento para los negocios de Urquhart (que iguala al suyo propio) ni de la influencia que tiene el dueño del hotel sobre los habitantes del pueblo. Como resultado del pacto municipal, en los días siguientes, MacIntyre y su compañero son tratados con calculada deferencia por todos los habitantes, aun cuando nadie les admita en las conversaciones más íntimas sobre el futuro «soñado» de riqueza y lujo que les espera. Tras una breve escena en la que se ve a MacIntyre cepillando y quitando las arrugas de su traje de negocios (recordando la eminente posición que se supone va a asumir como negociador supremo del trato multimillonario), la cámara se desplaza hacia el embarcadero, donde un pescador trata de convencer al camarero del *pub* de las ventajas a largo plazo de un Rolls-

Royce sobre un Masserati. Al acercarse MacIntyre, la discusión «económica» se detiene, dando lugar a un amigable intercambio sobre la venta de la langosta y las responsabilidades del trabajo. Lo mismo sucede en el *pub* cuando la entrada del americano interrumpe lo que hasta ese momento había sido una animada conversación entre los clientes y el dueño del hotel sobre los millones y las fortunas que están por llegar. La consecuencia es que, poco a poco, la obligada estancia de MacIntyre en Ferness se va convirtiendo en una de aburrida inactividad, como queda reflejado cuando juega con Olsen a hacer saltar piedras en el agua de la playa o en la colección de conchas que está reuniendo. La monotonía y la apatía explican también que MacIntyre se vaya sintiendo lentamente hipnotizado por Stella, la esposa de Urquhart, en especial cuando se encuentra libre de la compañía de Olsen, que aprovecha cualquier oportunidad para «escapar» y encontrarse con Marina. Sin embargo, en lugar de presentar una confrontación creciente entre dos hombres enamorados, representando los dos diferentes mundos de los grandes negocios y de los simples pescadores, *Un tipo genial* evita una situación potencialmente dramática haciendo que MacIntyre se vaya integrando paulatinamente en la comunidad que se supone va a comprar; en tanto que Urquhart asume, seguro de sí mismo, el papel de negociador y promotor del cambio. Mientras MacIntyre limpia meticulosamente su colección de conchas en el baño del hotel a falta de algo mejor que hacer, contesta a la pregunta de Olsen sobre el desarrollo de los negocios afirmando que «Urquhart se ha hecho con todos los poderes notariales».

A este respecto, se podría decir que uno de los procesos más sutiles de la película es la mutación casi imperceptible de MacIntyre. Aunque inicialmente no nos demos cuenta, casi desde su comienzo, la película ofrece algunas pinceladas de una predisposición hacia el cambio en el estadounidense, como pueden ser unos comentarios de pasada desaprobando las prácticas de bombardeo aéreo que estropean la región, o sus paseos descalzo por la playa. Con el asunto del conejo, tan tiernamente rescatado por el romántico americano, y tan pragmáticamente guisado y servido por Urquhart, el negociante, esta predisposición se va confirmando. Como consecuencia, al llegar la fiesta de la *ceilidh,* MacIntyre se ha despojado de su cuidada imagen de ejecutivo *yuppy* (traje y corbata, impermeable plegado y maletín) en favor de una barba incipiente y un amplio suéter. La conversión del financiero es aparentemente tan genuina que, tras haber

bailado el vals con Stella, su estado de ánimo se vuelve tan melancólico como la pieza de música celta que está tocando la banda. Su creciente encariñamiento con el lugar, que culmina en este momento con la experiencia radicalmente nueva de esta encantadora fiesta de pueblo, le ha llevado a contemplar su misión desde una perspectiva totalmente diferente. Se encuentra tan abatido con todos los cambios que acontecen en el pueblo que el ruso Víctor, en un esfuerzo por animarle, le recuerda que todos los vecinos son felices gracias a él, y que, dado que «el paisaje no es comestible», se les debería permitir organizar sus propias vidas. Una vez pasado la *ceilidh,* MacIntyre y Urquhart toman una última copa en el *pub* del hotel. Admitiendo que está bastante bebido, MacIntyre propone nada menos que intercambiar su forma de vida con Urquhart: «Quiero quedarme aquí, encargarme del hotel, hacer pequeños negocios. Tú puedes ir a Houston. Quedarte con el Porsche, la casa, el trabajo [...]. Gano ochenta mil al año. Además tengo otros cincuenta mil en diversos bonos. Quiero que te quedes con todo». Mientras habla, trata de controlar su equilibrio apoyándose en la palanca del distribuidor de cerveza. Al dejar de salir líquido de la máquina, se compromete a lo siguiente: «No dejaré que se ensucie tu buen nombre, Gordon. Seré un buen Gordon, Gordon. ¿Qué dices, colega?». Aparentemente insensible, Urquhart pregunta pragmáticamente: «¿Y que pasa con Stella?», algo en lo que evidentemente estaba pensando MacIntyre y a lo que responde: «A eso me quería referir. La quiero muchísimo. Es maravillosa. Es la mujer más guapa de la que me he enamorado y creo que ella lo sabe. Quiero que dejes a Stella aquí conmigo, Gordon. ¿Podrías hacerlo? ¿Dejarías que Stella se quedara aquí conmigo?». O Urquhart está también demasiado borracho para pensar con claridad o sus ansias de éxito son tan fuertes que no descarta la posibilidad de incluir a su mujer en el trato. Simplemente responde: «Claro que sí, tío». El hecho es que, al descubrirse que la playa es propiedad de Ben Knox, el incidente en cierto modo se «olvida». Al día siguiente, ambos hombres deciden resolver el que podría ser el principal obstáculo para los intereses de la sociedad Knox, al igual que para los vecinos, tratando de convencer al viejo para que venda. Al bajar hacia la playa acompañado por Víctor, la mezcla de personalidades entre los dos hombres es ya tan patente que resulta difícil distinguir al uno del otro (misma talla y complexión, más o menos el mismo corte de pelo, ropas parecidas). Cuando llega el presidente de la compañía, atraído al pueblo por la posibilidad de contemplar

la aurora boreal,[226] MacIntyre está tan completamente seducido y cambiado por las costumbres de Ferness que parece más un apacible hermano menor de Urquhart que el audaz ejecutivo de sangre fría de unos días antes. Hasta tal punto es así que su jefe, tras bajar del helicóptero y acercarse andando por la playa, ni siquiera le reconoce y se dirige en su lugar a Olsen. Poco después y como resultado de un amigable compromiso con Ben Knox, Happer envía rápidamente a su representante de vuelta a Tejas a preparar el terreno para un cambio completo de todo el proyecto de la Knox para la región. Durante la agradable reunión en privado, el magnate petrolífero y el lugareño cierran un trato que no perjudica el medio ambiente, por el que se abandonan los planes para la construcción de una refinería gigantesca de petróleo, y, en su lugar, se proyecta utilizar el terreno para un observatorio y una estación de investigación marina. Al despedirse con abatimiento MacIntyre del que ahora es su gran amigo, rechaza la sugerencia de Urquhart de que podría despedirse también de Stella. Significativamente, ella es precisamente la última persona en mirar al cielo cuando el helicóptero, que se lleva a MacIntyre, gira bruscamente sobre la bahía antes de desaparecer en la distancia.

Volviendo a Stella, podría parecer que este final melodramático, y delicadamente reducido a una relación pura (en el sentido de no sexual), sirve únicamente para resaltar el papel estereotipado que se suele asignar a los personajes femeninos como simples personas encantadoras (Mulvey, 1989). A este respecto, la núbil esposa de Urquhart tiene mucho en común con Marina, la tentadora oceanógrafa. Aunque las dos mujeres parecen tener papeles muy secundarios en la historia, no debe subestimarse su importancia en la película. La acertadamente llamada Marina por su parecido con una sirena, por ejemplo, viene pronto a representar una espe-

---

226 Forster denomina a esta escena culminante «cósmica» (Auty, 1983, 20). Después de la copiosa cena que se le sirvió en el hotel, Ben Knox se acaba de retirar a dormir, dejando a Urquhart y MacIntyre de pie frente a la ventana cerrada, la única entrada a su cabaña de la playa. Confusos todavía por la negativa del viejo a negociar, ambos jóvenes se dan cuenta de repente de que se acerca lentamente una larga fila de vecinos de Ferness. Sus dudas sobre si las intenciones de la multitud son amenazantes o, simplemente, el resultado de su ansiosa curiosidad se alejan cuando ven moverse una extraña luz en la distancia. Aunque la música y los planos de una playa inmóvil bajo las sombras de la luz de la luna hagan pensar en un maravilloso momento mágico, la ilusión o el encantamiento se desvanece rápidamente cuando ambos (y la congregación de vecinos) se dan cuenta de que la misteriosa luz sobre la bahía no es más que el helicóptero que trae a Happer al pueblo.

cie de ideal inaccesible para el locamente enamorado Olsen, una criatura a la que tendría que seguir a las profundidades marinas si desea estar con ella (hacia el final de la película, se introduce literalmente en el mar para informarle del cambio de planes de Happer). Aparte de haber sido la que inocentemente inició todo el monstruoso proyecto de construcción de la refinería de petróleo mediante una comunicación escrita, en la que informaba a la sociedad Knox de lo idóneo del lugar para la investigación oceanográfica, Marina no tiene ningún papel en la serie de acontecimientos que ocurren en la costa de Ferness. En este sentido, parece ser tan apática, indiferente e imperturbable al progreso como el mismo mar, el elemento natural que representa su hábitat intrínseco. Aparte del paralelismo que se establece entre la mujer y el elemento natural, la indiferencia de Marina por los asuntos terrestres (que están causando estragos en Ferness) sirve también para proporcionar un cierto toque irreal y mágico a su personaje. Al verla aparecer una y otra vez de forma súbita en la superficie del agua, Olsen está cada vez más embelesado, aunque sus esfuerzos para retenerla sean tan inútiles como agarrar el agua con las manos. Sólo cuando Olsen consigue escapar de la ardiente chica punki que le persigue durante la *ceilidh* por ser tan atractivamente «diferente», tiene lugar una especie de cita de cuento de hadas en la playa iluminada por la luna entre la bióloga, parecida a una ninfa, vestida con un traje largo resplandeciente, y su locamente enamorado galán.

En este preciso momento, Stella baila el vals en el salón del pueblo con MacIntyre a los sones de una pieza musical triste y melancólica tocada por su marido al acordeón. Aunque, a primera vista, parezca que Stella es un personaje más realista y corriente que Marina, se puede observar una calculada similitud entre esta figura femenina y el tema general de la historia. El propio nombre de *Stella* recuerda al instante las estrellas de los anocheceres celtas que Happer desea poseer de forma obsesiva. De ahí la analogía inmediata entre Stella y Ferness, entre sus cielos y su decorado poético. Aunque Happer representa el poder manipulador casi ilimitado de la economía, una especie de poderoso bulldozer deshumanizado capaz de destruir toda la zona costera y su comunidad, su omnipotencia materialista, por inmensa que pueda ser, nunca le permitirá subyugar a los cielos y así dar satisfacción a sus propios deseos egoístas. Como personificación de las constelaciones septentrionales, Stella (al igual que Marina con el mar) demuestra ser inmune y estar por encima de temas tan insensibles

como las amenazas que vienen del exterior. Al principio, por lo tanto, su relación con MacIntyre, el recién llegado, es fría y distante. Se puede decir incluso que su actitud indiferente, desprovista de cualquier animosidad, es una imagen perfecta de la falta de interés o la indiferencia mutua existente entre el lugar, su gente y los intrusos. Pese a ello, se puede percibir un leve cambio de disposición por parte de Stella en la escena del insignificante incidente del conejo guisado: «Tenía un nombre», protesta MacIntyre, negándose a comer los sabrosos restos de Trudy. En realidad, la sincera pena del ejecutivo revela un pozo de sensibilidad y afecto, enmascarado hasta entonces detrás del caparazón de ejecutivo agresivo. Desde ese momento, como se ha comentado antes, cambia la actitud de MacIntyre para con Ferness al permitirse, poco a poco, ser seducido por la región y sus habitantes. Lo que es más importante, al volverse gradualmente suya la fijación de Happer por los movimientos celestes, del mismo modo, su atracción por la esposa del hotelero se transforma en un cariño sincero. De aquí mi interpretación de la serena belleza, placidez e imperturbable dignidad de Stella como una «personalización» del pueblo costero, bañado por sus cielos septentrionales. Respondiendo amablemente al soñador cortejo de MacIntyre, *ella* es la que le invita a bailar el vals durante la *ceilidh,* con la aurora boreal añadiendo un elemento de cuento de hadas al suceso. Sin embargo, Stella nunca podrá ser suya del mismo modo que la vida de Ferness no es su destino. Al final de la historia, cuando MacIntyre es sumariamente enviado de vuelta a la gran tecnocracia de Tejas, la fusión entre la mujer, el cielo y la tierra escocesa se hace más elocuente. En realidad, si se ve la pequeña población escocesa de Ferness como un espacio inherentemente «feminizado», se puede entender de forma tanto más conmovedora la desconsolada y nostálgica añoranza de MacIntyre por el mundo celta de ensueño que ha dejado atrás (McArthur, 1998, 27-28).[227]

---

227 En realidad, si seguimos el influyente artículo de Sherry Ortner, («Is Female to Male as Nature is to Culture?») ('¿Es femenino a masculino cómo naturaleza es a cultura?') (1989, 67-87), en el que argumenta que, a causa de sus funciones reproductoras, se considera que las mujeres están más próximas a la «Naturaleza», dejando que los hombres dominen la esfera pública más prestigiosa de la «Cultura», en la película aparece una cierta lógica entre «Escocia/Mujer como Naturaleza» frente a «Estados Unidos/Hombre como Cultura».

Por tanto, aunque, a primera vista, los personajes femeninos de *Un tipo genial* parezcan ser de poca importancia, reflejando simplemente una visión de las cosas generalmente más fría y distante que sus iguales masculinos, se podría decir que su trascendencia real en el argumento deriva de encarnar los elementos naturales del mar y del cielo. Representadas como criaturas fantásticas inaccesibles, Stella y Marina contribuyen así a reforzar la imagen de Escocia como un lugar romántico y lánguidamente bello.

Aun así, la «feminización» de Escocia conduce también en sí misma a una interpretación más política, reflejando la singularidad de la posición de la Escocia contemporánea en medio de las políticas económicas trasnacionales y de libre mercado fomentadas por el Gobierno británico de la época. Desde esta perspectiva, se puede ver en la relación triangular entre Stella, MacIntyre y Urquhart el equivalente a la representación metafórica de Escocia como una zona del mundo bella, feminizada y «de ensueño», rica en petróleo y atractiva para los extranjeros, pero, pese a todo, parte del Reino Unido y subordinada a él. Como esposa del hotelero, «Stella/Escocia» permanece en un segundo plano respecto a su «marido» y se somete sumisamente a sus decisiones (significativamente, Urquhart, caracterizado como un oportunista feliz, habla con un acento mucho más inglés que el resto de los habitantes del pueblo). A este respecto, la amistad íntima de Gordon y MacIntyre se asemeja sospechosamente a la bien conocida entente política y económica entre Thatcher y Reagan durante los ochenta. Al igual que a Stella se la asimila a otras propiedades materiales como el Porsche, el apartamento o el hotel durante la conversación de borrachos de Urquhart y MacIntyre, durante los ochenta Escocia y sus riquezas petrolíferas quedaron expuestas al mercado y fuera de su control. Por todo ello, aunque ciertos críticos la etiquetaran de no ser más que una comedia escapista típica de Hollywood (McVay, 1983, 37; Milne, 1983*b*, 88), se podría decir que *Un tipo genial* encierra un mensaje más serio, especialmente si se considera que la película entrelaza una aguda conciencia de Escocia como «periferia» dependiente de Gran Bretaña y una mirada insensible a la política de la época orientada al dinero.

Lo cierto es que, en gran medida, el encanto de la película y la clave de su éxito internacional es, según afirma Barry Norman en una valoración de la película en *Radio Times,* que su argumento no contiene «ni violencia, ni maldad, ni sexo ostensible, ni grandes decorados» (1990, 31). En realidad, cuando se estrenó, una de las peculiaridades más apreciadas de

Un tipo genial fue la convincente historia que presentaba, desprovista de escenas violentas o eróticas gratuitas, de efectos espectaculares o de personajes siniestros. En su lugar (y muy en la línea de las viejas películas de la Ealing), la película retrata, como dijo Burt Lancaster en una entrevista, un conjunto completo de «personajes *excéntricos* más que de villanos» (Dewson, 1983, 16, cursiva mía). En mi opinión, detrás de la agradablemente extraña y divertida mezcla de personajes rurales escoceses y de *yuppies* yanquis, subyace un tema decididamente más sombrío, especialmente si se escarba en las motivaciones profundas que impulsan la mayoría de las acciones y decisiones que se toman a lo largo del relato. Desde este ángulo, el tema de la película parece estar centrado menos en las peculiaridades escocesas que en el tipo de mentalidad que fomentaba el capitalismo desbocado. Como ya se dijo, se presenta a Happer como un multimillonario solitario cuya fortuna le permite *dictar* el destino de la gente en cualquier rincón del mundo. Por lo tanto, por muy cómico que sea este personaje, sus decisiones financieras (o las de su empresa) representan una amenaza muy real para las comunidades pequeñas, reflejando así las consecuencias de la política de mercado libre propugnada en aquel momento. Es decir, en nombre del progreso tecnológico, se muestra que los intereses comerciales de las multinacionales como la Knox tienen el poder para perturbar o incluso arruinar localidades y regiones enteras. A este respecto, la elección de Burt Lancaster, una estrella mundialmente conocida, para desempeñar el papel del jefe ejecutivo de la Knox parecía un golpe maestro por partida doble, contribuyendo a ampliar la perspectiva internacional de la película, al tiempo que acentuaba el significado de «progreso» para poblaciones remotas del tipo de Ferness.

Tampoco la extrema soledad de Happer es un simple detalle, en especial si se considera que su persecución de las estrellas es el signo externo de su incapacidad para conectar con la gente. A este respecto, su egoísmo, su codicia y el hecho de encerrarse en sí mismo y en sus propios intereses no sólo representa los síntomas de su trastorno psicológico. Por el contrario, es una enfermedad endémica que afecta a la mayor parte de los personajes de la historia. Inicialmente al menos, el punto de vista de MacIntyre es estrictamente comercial. Cuando muy a su pesar es enviado a la misión en Escocia, su objetivo es llevar a cabo el trato con la mayor rapidez posible y así poder volver cuanto antes a su estilo de vida *yuppy* en Houston y a proezas comerciales tales como el contrato con Méjico cerrado para la

Knox el año anterior. Por su parte, Gordon Urquhart, como consejero legal y autonombrado alcalde de Ferness, pone en marcha todo su amable y diplomático *savoir-faire* para llevar a buen fin una transacción que será eminentemente beneficiosa para sus múltiples intereses en el pueblo. En último y no menos importante lugar está Ben Knox, el opuesto de Happer (y su alma gemela). Desdeñando todas las frivolidades consumistas a las que a sus vecinos les gustaría dar rienda suelta, el viejo trastorna todo el plan negándose a vender la franja de playa que es vital para el acuerdo petrolífero entre estadounidenses y escoceses. Aunque algunos críticos tiendan a considerar que el viejo es un simpático excéntrico, cuya testarudez salva finalmente al pueblo del objetivo colonizador de la sociedad Knox (Welsh y Nave, 1984, 20; Combs, 1990, 38), se puede comprobar que su resolución es tan inflexible como la de Happer, MacIntyre o Urquhart. En este sentido, se le puede considerar tan individualista y egoísta[228] como el mismo Happer, manejando su poder de la misma manera que el jefe ejecutivo lo hace con el suyo. Es decir, Ben Knox hace uso de sus derechos como dueño de la propiedad para manipular las cosas en su *propio* provecho, que es lo mismo que Happer intenta hacer con sus millones. Lo importante es que la tozuda negativa del viejo a vender no está inspirada por ningún deseo bien intencionado de conservar la integridad de la región y la comunidad de Ferness. Es simplemente el resultado de su propia determinación egoísta de seguir viviendo como siempre lo ha hecho. Desde esta perspectiva, una de las escenas finales, en las que se ve a Urquhart, MacIntyre y a todos los vecinos aguardando con impaciencia el resultado de la reunión privada entre Happer y Ben Knox, adquiere decididamente un significado más perverso, en especial si se interpreta como una afirmación de la superioridad de una cultura orientada al dinero sobre otra tradicional.[229]

---

228 Siguiendo el argumento desarrollado antes entre naturaleza y progreso, tampoco es conveniente la perspectiva que se ofrece de Ben como panacea para Escocia. La tozudez egoísta del viejo es una posición retrógrada que está lastrando en su desarrollo a la moderna Escocia. De ahí otra vez la pregunta: ¿qué se busca, la Escocia de playas y montañas o una Escocia a lomos del capitalismo multinacional actual? Forsyth la deja sin responder.

229 Incluso a Víctor, el capitán del pesquero ruso, se le concede una cierta preeminencia en la escena. La verdad es que el personaje no tiene un lugar evidente en la historia. O bien Forsyth le incorporó como una fuente más de *gags* (sus transacciones financieras con Urquhart, la canción popular que entona con fuerte acento durante la *ceilidh*), o bien, en un nivel más serio, para demostrar que ciertas actitudes no conocen barreras geográficas o ideológicas.

A modo de conclusión, *Un tipo genial* se puede describir, por lo tanto, como una ingeniosa historia sobre la intención de los codiciosos grandes negocios de colonizar y explotar a la gente sencilla. Lejos de sentirse horrorizados con el proyecto de una refinería de petróleo que va a deteriorar la región, la «gente sencilla» de Ferness (a excepción de Ben Knox) están deseosos de ser comprados y explotados. Por lo tanto, aunque la película recuerde en gran medida a sus predecesoras *Whisky a gogó* o *Brigadoon* por depender muchos de sus chistes de las antiguas posiciones discursivas «kailyardianas» de una Escocia atrasada e insular, se puede considerar que, al centrarse en cómo un pequeño pueblo escocés de pescadores reacciona frente al progreso tecnológico, indirectamente alude al presente y futuro económicos de otras regiones «periféricas» similares de Europa. Al faltarles autonomía política y económica, el destino de muchos de estos distritos rurales, ricos en recursos naturales, se parece al de Stella, a la que Urquhart trata como una «posesión» dócil y a la que MacIntyre, el representante de los intereses económicos supranacionales, ambiciona. Con este trasfondo, parece que la táctica «política» de Forsyth fue eludir deliberadamente el control y las decisiones con respecto al mar del Norte del Gobierno británico, imponiendo en su lugar el nuevo compromiso de la Comunidad Europea con el regionalismo mediante su presentación de Ferness (o Escocia) como un territorio potencialmente autónomo. Frente a la dominación histórica de Inglaterra sobre la región, la consideración de Escocia a escala internacional se consigue mediante una ingeniosa «confrontación» entre los rústicos habitantes locales y la codicia especulativa de una compañía multinacional (inteligentemente encarnada por la elección de Burt Lancaster para el papel de Happer). Desde esta perspectiva, y por mucho que la película retrate a Ferness como una tierra extraña y seductora, familiar pero diferente, real pero a la vez inexistente, la Escocia de Forsyth no dista mucho del complicado mundo de las políticas contemporáneas de mercado.

No es menos cierto, sin embargo, que gran parte del humor de *Un tipo genial* deriva de su retrato de esta región «alejada del centro» del Reino Unido como un escenario de contradicciones míticas. Mientras que los vecinos de Ferness sueñan con casas nuevas y coches veloces, Ben Knox se niega a vender su playa. La discrepancia que así se establece entre la revolución consumista y el bucólico paisaje celta sugiere la pregunta: ¿quién es en el fondo «el tipo genial» del título de la película? ¿Happer, el magnate petrolífero? ¿MacIntyre como proveedor efectivo del cambio y la riqueza?

¿El celoso oportunista Urquhart? ¿O el viejo loco cuyo egoísmo hace fracasar todo el plan? No sorprende que el agradable y artificial final de la película no ayude a solucionar el enigma. Por un lado, la conversión de Happer a la camaradería ecologista y el nostálgico disgusto de MacIntyre por tener que volver a Houston pueden ser considerados políticamente regresivos al apoyar indirectamente el «kailyardismo» romántico o el atraso pueblerino de Escocia. Alternativamente, Urquhart autonombrado representante de los vecinos de Ferness, encarna al emprendedor capitalista con visión de futuro cuyos designios (egoístas) son cómicamente desbaratados por la determinación igualmente egoísta (y regresiva) de Ben en preservar su propio interés egoísta por la región. Por lo tanto, aunque narrativamente la transformación del proyecto de refinería petrolífera en un «observatorio Happer» supone un punto final habilidosamente estructurado para el «cuento», ideológicamente, la cuestión de si los recursos naturales de Escocia representan una *amenaza* o una *oportunidad* para la región y sus habitantes se deja flotando en el aire.[230] De esta manera, la película encara indirectamente la complejidad de la identidad escocesa contemporánea. Es decir, aunque está claro que *Un tipo genial* habla con un firme acento escocés, la película cuestiona las antiguas construcciones discursivas de «los escoceses» al evitar una identidad escocesa esencial y distintiva, sugiriendo en su lugar las diferentes formas en que puede expresarse la *scottishness.* Mientras Ben Knox encarna claramente el *Homo celticus,* Urquhart y muchos de los vecinos se liberan de las rigideces de las identidades convencionales abrazando los principios del *Homo oeconomicus*. Por lo tanto, la indeterminación ideológica de la película sirve indirectamente para subrayar la importancia de los imperativos del mercado en la construcción de las identidades individuales o colectivas.

Así, aunque *Un tipo genial* se mueva en la ociosa calma de la vida pueblerina, su retrato de las excéntricas reacciones de los habitantes rurales al cambio, el progreso y el desarrollo es, se podría decir, menos un fantasma de los debilitadores discursos «kaylyardianos» que una metáfora del egoís-

230 Aunque la sustitución de la refinería por un observatorio astronómico y un laboratorio marino parezca, a primera vista, una solución más comedida ecológicamente, su implantación también implicaría transformaciones drásticas en la zona, y de esta manera deja sin tocar la amenaza (o la oportunidad, o ambas) que el progreso y el desarrollo plantean para Escocia.

ta, individualista y monetarista espíritu de los tiempos. Desde esta perspectiva, se pueden oír las políticas contemporáneas de libre mercado «thatcheritas» chirriando detrás de los bellos paisajes escoceses de Ferness.

6.3. *Agenda oculta:* la comunidad irlandesa bajo la tiranía inglesa

Cuando Margaret Thatcher llegó al poder, su visión general de la historia de las relaciones de Irlanda del Norte con Gran Bretaña estaba totalmente de acuerdo con la corriente principal de opinión. Es decir, defendía contra viento y marea que, mientras la mayoría de la población de los seis condados del norte quisiera continuar bajo el gobierno británico, apoyaría tal deseo (Boyce, 1991, 226-228). En efecto, esta política (que el Partido Laborista respaldaba también) colocó al Gobierno británico y al Ejército Republicano Irlandés (IRA) en una posición de enfrentamiento contínuo que persiste hoy día.

A lo largo de los ochenta, el IRA fue constantemente, para Margaret Thatcher, una espina clavada. En medio de la campaña electoral de Thatcher en 1979, su amigo íntimo y miembro de la ejecutiva del Partido Conservador en la oposición, Airey Neave, fue asesinado por el Ejército Irlandés de Liberación Nacional (una organización de orientación más izquierdista que el IRA provisional). Aunque en su período inicial en el cargo instruyera a sus ministros para que buscaran una acuerdo de paz en Irlanda del Norte, en octubre de 1984 Thatcher sufrió un atentado con bomba contra su vida en el congreso del Partido Conservador (murieron cinco personas y varias fueron heridas, incluido el ministro Norman Tebbit) (Young, 1993, 372-373). Su decisión de que el congreso continuara al día siguiente fue no sólo una victoria propagandística para su partido, sino que también mostró la resolución de la primer ministro, una mujer que no tenía miedo a la confrontación (como lo probó de nuevo durante la huelga de los mineros y la crisis de las Malvinas). Durante el año siguiente, la continua y dura negociación política entre el Gobierno británico y las autoridades irlandesas condujo al tratado angloirlandés, firmado en noviembre de 1985.

El tratado dio oficialmente voz, por primera vez desde la formación del Estado de Irlanda del Norte en 1921, a los representantes elegidos de

Irlanda del sur. Aunque restringida a asuntos de seguridad y a la relación con la comunidad católica nacionalista, el tratado representó un intento de aislar al IRA y su violencia.[231] Una de las cláusulas más importantes del acuerdo fue prohibir que los portavoces de los terroristas aparecieran directamente en televisión. Como resultado de una sangrienta ofensiva del IRA en agosto de 1982 (sólo durante ese mes fueron asesinados quince miembros de las fuerzas de seguridad), el Gobierno Thatcher fue más lejos e introdujo, entre otras medidas de seguridad, una censura a los medios de comunicación para impedir que el Sinn Fein se beneficiara del «oxígeno de la publicidad» (Lyons, 1990, 227; Greenslade, 2000, 78). En paralelo con la supresión de las voces «nacionalistas» en televisión, existió asimismo una cierta forma de censura cultural por la que todos los libros, películas y programas de televisión (tanto realistas como de ficción) que trataran de Irlanda estarían sujetos a un continuo escrutinio por parte de la prensa. Es decir, durante toda la década, cualquier conato de crítica a la postura británica que pudiera (por muy remotamente que fuera) poner en cuestión la unión o dar el más mínimo apoyo a las perspectivas políticas nacionalistas, provocaba duros ataques de la prensa. A este respecto, se podría argumentar que, durante el mandato de Thatcher, la prensa se convirtió en la práctica en un brazo de la propaganda del Estado británico, en especial en lo referido a la cobertura informativa sobre Irlanda. Frente a este fondo de censura política ejercida por la prensa, fue sorprendentemente elevado el número de películas y programas de televisión producidos durante el período que mostraban a la población católica de Irlanda del Norte como una comunidad oprimida, según afirma Brian McIlroy (Friedman, 1996, 96).

Entre estas últimas se encuentra *Agenda oculta,* de Ken Loach, una película que en Gran Bretaña tuvo poco éxito, dado que, en el momento de su estreno, estaba ya intoxicada por múltiples acusaciones de la prensa de realizar graves tergiversaciones.[232] Aunque se podría haber dirigido el mismo

---

231 El tratado angloirlandés ofendió a los partidos unionistas, que se negaron a reconocer la legitimidad del acuerdo y fomentaron actos de desobediencia civil.

232 Ken Loach ya había abordado el tema de la presencia inglesa en Irlanda del Norte en una película para serie televisiva, *Days of Hope* (1975), en un largometraje, *Looks and Smiles* (1981), y en otro cortometraje para la serie *Split screen* de la BBC, *Time to Go* (1989). Sobre este último trabajo, Luciano de Giusti (1999, 112) comenta cómo el título mismo, 'Es hora de irse', da cuenta del punto de vista de los republicanos.

tipo de reproche a los directores estadounidenses de *El sexto héroe* (*The Outsider,* 1961) y *Patriot Game: a Decade Long Battle for the North of Ireland* (1979), o a la británica *El largo Viernes Santo,* de John Mackenzie, *Agenda oculta* fue, según Jerry White (1993, 15), la primera película de los ochenta que provocó una reacción tan considerable por parte de la prensa. La oposición fue tal que, cuando *Agenda oculta* acudió al festival de Cannes en 1990, un grupo de periodistas británicos de derechas intentó presionar a la organización para que retirara la película del festival. Aunque el director del festival, Gilles Jacob, se negara categóricamente a retirarla, la polémica ya se había creado, porque el mensaje que retornó a Gran Bretaña fue, en palabras del diputado conservador Ivor Stanbrock (que ni siquiera la había visto), que *Agenda oculta* «era una puerta abierta al IRA» (Petley, 1992*b*, 119; Greenslade, 2000, 81). Aunque *Agenda oculta* ganara el premio del jurado del festival de Cannes, ciertamente no se granjeó los aplausos de la prensa británica. Por el contrario, fue frecuentemente rechazada como película pro republicana y, como consecuencia, varias distribuidoras se negaron a comprarla por miedo a ser acusadas de mostrar propaganda del IRA (Greenslade, 2000, 81). Aun así, a diferencia de otras películas sobre el tema, afirma Bill Pannifer (1991, 30), *Agenda oculta* supuso el esperado regreso de Ken Loach a la gran pantalla.

Dado el clima ideológico de finales de los ochenta en Gran Bretaña, en el que los debates y discusiones sobre «la cuestión irlandesa» habían sido totalmente desplazados por la determinación del Gobierno de «no ceder ante el terrorismo» (Glaessner, 1991, 19), *Agenda oculta* fue, como mínimo, una película atrevida y, por tanto, no la más apropiada para atraer potenciales inversores.[233] Ahora bien, para el público británico que se aventuró a ver la película, la objeción crítica más importante fue que ofrecía un punto de vista sesgado que infravaloraba claramente la posición protestante (McIlroy, 1996, 101). Posiblemente, este reproche no carecía

---

233 «En realidad todo comenzó con David Puttnam cuando era director de la Columbia», dice Loach en una entrevista. «Me telefoneó preguntando si Jim Allen (el guionista de *Agenda oculta*) y yo estábamos interesados en hacer una película sobre los acontecimientos de Irlanda del Norte, y lo estábamos. Entonces, cuando David abandonó el proyecto tras dejar la Columbia, seguía habiendo un gran interés por dicho proyecto, pero no había contrato. El Channel Four se mostró interesado en un principio, pero lo abandonaron por razones presupuestarias. Finalmente, el dinero llegó de John Daly y Hemdale, unos 2,4 millones de libras» (McIlheney, 1991, 24).

totalmente de fundamento, porque, desde su comienzo, el conflicto irlandés es presentado por *Agenda oculta* como una confrontación bilateral entre el estado de ánimo británico y el punto de vista republicano irlandés mediante dos citas iniciales, una de Margaret Thatcher afirmando que Irlanda del Norte formaba parte del Reino Unido en la misma medida que su propia circunscripción electoral, y otra de James Lalor (un republicano irlandés del siglo XIX) defendiendo la independencia irlandesa. Aunque la película no se pronuncie en ningún momento sobre la política y las tácticas del IRA, demuestra una clara inclinación en favor de la comunidad católica, en detrimento de la facción protestante. Simplemente «se hace alusión» a la existencia de un millón de protestantes en Irlanda del Norte al principio de la película sobre un prolongado plano inicial tomado desde un ventana elevada durante las celebraciones del 12 de julio (fecha en la que los protestantes conmemoran la victoria sobre el católico Jacobo II del protestante Guillermo de Orange en 1690). Mientras contempla el desfile de la «logia naranja» o unionistas desde su ventana del hotel, Ingrid Jessner (Frances McDormand) le dice en voz baja a Paul Sullivan (Brad Dourif) que el acontecimiento le recuerda los «ritos tribales». Fuera de esta secuencia inicial rematada por el comentario demoledor de la enviada especial estadounidense, la comunidad protestante, en general, es casi invisible en *Agenda oculta*. Es más, los pocos personajes protestantes que aparecen están caracterizados desde una perspectiva totalmente desfavorable. Por ejemplo, se presenta a la policía asesinando fríamente a civiles católicos y estadounidenses, realizando violentos registros domiciliarios y protestando ásperamente por las injerencias «extranjeras». Este hecho está ilustrado por Brodie (Jim Norton), el jefe de policía de la RUC, la sección especial de la policía inglesa en el Ulster, que se resiste a la investigación de Kerrigan (Brian Cox) e Ingrid (Frances McDormand). Loach no explica por qué Brodie cree en su causa, por lo que es necesaria una explicación más a fondo de los antecedentes para entender los matices de la situación concreta que se presenta en *Agenda oculta*.

El 12 de diciembre de 1982, una unidad secreta de la policía del Ulster asesinó a Seamus Grew y Roddy Carroll. Grew y Carroll eran miembros del Ejército Irlandés de Liberación Nacional. Ambos hombres volvían a casa desde Armagh City cuando les adelantó velozmente un coche, haciéndolos salir de la carretera. Crew y Carroll fueron asesinados por un disparo a quemarropa, aunque ninguno estuviera armado ni en busca y

captura por ningún crimen concreto. Estos asesinatos de la unidad secreta de la RUC condujeron a una investigación policial sobre lo que se empezaba a conocer como política de «disparar a matar» en Irlanda del Norte. John Stalker, el ayudante del jefe de policía de Manchester, dirigió una investigación interna con autorización para presentar un informe que recomendara qué cargos deberían presentarse contra los oficiales de policía de Irlanda del Norte, si es que había que presentar alguno. Pero antes de que Stalker pudiera presentar sus hallazgos, fue «desacreditado» tras su regreso a Manchester acusándole de estar asociado con criminales. Aunque finalmente se pudo probar que eran falsas, estas acusaciones apartaron a Stalker de la investigación sobre Irlanda del Norte (Lyons, 1990, 227; Petley, 1992*b*, 118-120; McIlroy, 1996, 101-102; Arthur, 2000, 234).

Periodistas políticos, historiadores y críticos de cine han explicado esta grotesca tergiversación de sucesos afirmando que Stalker, con toda probabilidad, habría descubierto conexiones entre las operaciones clandestinas y determinados altos cargos del Gobierno británico. Más tarde salió también a la luz que el anterior primer ministro laborista, Harold Wilson, había sido el blanco de un plan inspirado por la CIA para desacreditarle. A la vista de esta revelación, algunos comentaristas se apresuraron a especular sobre la posibilidad de que las fuerzas de la derecha estuvieran creando activamente las condiciones que conducirían al ascenso al poder de Margaret Thatcher y su agenda conservadora (Petley, 1992*b*, 119).

Según Brian McIlroy (1996, 96-107), Loach intenta combinar en *Agenda oculta* las dos teorías de la supuesta táctica de «disparar a matar» y la «guerra sucia propagandística» llevada a cabo por dichos servicios en Irlanda. ¡No es de extrañar que, cuando se difundió la noticia de que Ken Loach estaba en Irlanda del Norte para hacer una película sobre Stalker y otros asuntos «ocultos» similares, no fuera precisamente causa de grandes festejos para los estamentos superiores de las fuerzas de seguridad! Tras el estreno de la película, su director relató en una entrevista cómo,

> Justo al finalizar la filmación en Belfast, tuvimos una visita de peso. Un grupo de hombres de la RUC (Real Policía del Ulster) rodeó el hotel hacia las ocho y media y, de forma amistosa, tan amistosa como puede ser la policía, intentaron convencernos de que lo que hacían tenía justificación y que no sentían ningún respeto por Stalker. Escuchamos y tomamos nota de lo que decían. Todo fue muy siniestro. Nos fuimos a la mañana siguiente (McIlheney, 1991, 41).

Aparentemente, tras una minuciosa investigación para probar que los hechos en los que se iba a basar la historia eran verdaderos, un equipo de abogados tardó meses en aprobar el guión, y sólo con la condición de que ninguno de los nombres de los policías o de sus mandos superiores interpretados en la película debería representar a ningún individuo (al final, los policías y los oficiales recibieron los nombres de los componentes del equipo técnico). Mientras tanto, los avalistas de la producción, Film Finances, insistieron en que la productora debía obtener un seguro especial, por si alguien del equipo era secuestrado durante el rodaje en Belfast (McIlheney, 1991, 42). Bajo unas condiciones tan extremas, parece lógico que sólo se rodara en Belfast durante dos semanas, haciéndose la mayor parte del trabajo en una escuela victoriana en desuso y sus alrededores en el distrito de King's Cross, en Londres (McIlheney, 1991, 42).

Durante los quince días pasados en Belfast, lo que hizo el equipo de actores fue simular una misión de derechos humanos, similar a la que después realizaron en la película. Los abusos documentados por Paul Sullivan, Ingrid Jessner, Henri (Bernard Bloch) y Moa (Mai Zetterling) en la conferencia de prensa de la película fueron, de esta forma, las quejas reales que escucharon los actores de los habitantes de Belfast. Desde la presidencia de la mesa, Ingrid informa a los asistentes de las conclusiones del comité: «las pruebas demuestran que las fuerzas de seguridad mataron a ciento treinta personas por lo menos, y la mitad de estas muertes fueron civiles. No estaban relacionadas en absoluto con las fuerzas paramilitares». Este veredicto incita a un periodista (con un acento muy inglés) a presentar los hechos desde el punto de vista inglés: «Puesto que existe un estado de insurrección armada en Irlanda del Norte, ¿no os parece razonable que el Gobierno tiene todo el derecho a tomar las medidas que considere necesarias para detener esta insurrección?». Diría que la respuesta de Paul Sullivan a esta pregunta es la que mejor resume el objetivo político de la película: «En todo el mundo se reconoce a Gran Bretaña como un Estado democrático. Presentaremos nuestro informe fundamentado en pruebas documentadas con la esperanza de que el Gobierno británico responda». Aunque, como vimos en el análisis de *Riff-Raff*, el artificio de incorporar detalles de la vida real es típico de Loach, en este caso su apología «documental» de los argumentos nacionalistas contra la policía británica del Ulster condujo a las extraordinarias escenas del festival de Cannes, con el público enzarzado en una

pelea verbal tras la proyección de *Agenda oculta* (Greenslade, 2000, 81-82; McIlheney, 1991, 42).

La película narra la llegada a Belfast de un equipo de la Liga para las Libertades Civiles, formado por Ingrid Jessner, el abogado estadounidense Paul Sullivan, Henri y Moa, para investigar las violaciones de los derechos civiles. En la conferencia de prensa son abordados por Teresa Doyle (Michelle Fairley), que les presenta pruebas fotográficas de la política británica de disparar a matar. Un contacto desliza secretamente una cinta magnetofónica a Paul, quien acepta una reunión con un hombre llamado Harris (Maurice Roëves). Pero cuando Molloy (Brian McCann) le conduce hacia el lugar de la entrevista, su coche es interceptado y los dos hombres son ejecutados sumariamente. Dado que se encuentra implicado un extranjero, se encarga de la investigación al inspector Kerrigan, del departamento de investigación criminal. Kerrigan descubre enseguida que el informe policial en el que se decía que Molloy se había saltado un control de carreteras había sido inventado. Desde el principio, choca con la actitud poco colaboradora e incluso de enfrentamiento de Brodie, el jefe de policía de la región, a quien le ofende la invasión de su territorio por parte de Kerrigan. Ingrid menciona a Kerrigan la caja de casete vacía que ha hallado entre las pertenencias de Paul y le entrega una lista de nombres que ha encontrado también. Visitan a la desconsolada señora Molloy (Maureen Bell), quien confirma que su casa ha sido registrada recientemente, habiendo desaparecido todos los casetes de su marido. Mientras permanecen allí, Ingrid reconoce una fotografía de Harris, un ex agente retirado de los servicios de seguridad del Estado, y a través de Teresa Boyle concierta una cita con él en un club republicano. Harris cuenta a Ingrid y Kerrigan que la cinta magnetofónica contiene pruebas de una conspiración de alto nivel, suscitada por la CIA, para acusar y calumniar al anterior primer ministro Harold Wilson de ser un títere del KGB, y para socavar el Gobierno de Edward Heath. Harris está entusiasmado con que se publiquen las pruebas, y propone una nueva reunión en la que entregará la cinta magnetofónica. Kerrigan es llamado a capítulo por sir Robert Neil (Bernard Archard), quien le advierte de que no lleve más lejos la investigación y le entrega un conjunto de fotografías incriminatorias de él y de Ingrid tomadas en el club republicano. Ingrid mantiene la cita con Harris, que le entrega la cinta justo antes de ser detenido. Encuentra a Kerrigan cuando está a punto de volver a Inglaterra en avión, pero éste rechaza implicarse

en lo que considera un asunto más político que policial. Ingrid no desvela que tiene la cinta.[234]

¿Será la decidida vocación polémica de Ken Loach lo que le llevó a presentar el problema de Irlanda desde una óptica tan claramente militante y radical? El hecho es que en *Agenda oculta* Loach demuestra, una vez más, la habilidad extraordinaria con la que maneja y mezcla realidad y ficción, consiguiendo así la «mezcla explosiva» (Rodríguez Marcante, citado en García Brusco, 1996, 76) de denuncia social y política que el director culminaría en los noventa con *Ladybird, Ladybird* (1994).

Con respecto a la estructura narrativa de la película, De Giusti cita a Emanuela Martini, quien escribe: «la densidad y la importancia del tema prevalecen sobre la realización» (1999, 116). En otras palabras, utilizando una narrativa cinematográfica realista clásica, con un montaje imperceptible y haciendo hincapié en la causalidad narrativa, *Agenda oculta* presenta una exposición lineal de sucesos que supuestamente habían quedado escondidos a la vista del público. Y así, fiel a su estilo, Loach evita la experimentación, la ambigüedad o unas perspectivas deliberadamente artificiales (como pueden ser, entre otros artificios, la pirotecnia visual, la metáfora o la caricatura) para el desarrollo del tema. No obstante, es digna de mención la sugestiva banda sonora de la estrella pop y ex batería del grupo Police, Francis Coppola (García Brusco, 1996, 78), cuya música, según De Giusti (1999, 116), que contribuye a la desbordante energía de la película, envolviendo «lugares y personas en un clima mantenido de ansiedad». Comenta Carlos García Brusco (1996, 76) que también son emblemáticos y funcionales algunos de los planos de la realidad en una ciudad dividida, privada de libertad y asediada por el ejército. Así, el arranque de la película es real, con las imágenes del desfile de Belfast del 12 de julio; real es el ambiente de desconfianza y temor en la ciudad; reales son las emboscadas a las patrullas de vigilancia, las incursiones policiales, así como las barbaridades cometidas por grupos paramilitares; reales también son los fondos del bar republicano, su ambiente y los tipos que frecuentan el lugar.

234 Para una sinopsis más detallada de la película, véase De Giusti (1999, 109-112).

Tan «real» es la historia tejida por Loach que deja sólo un espacio limitado a la ficción, generalmente reservada (como vimos en el análisis de *Riff-Raff*) a la presentación de los sentimientos privados. Como en muchas de sus otras películas, Loach utiliza lo personal y privado para mostrar cómo el ámbito de lo público influye de manera determinante en la existencia de los individuos (Hill, 1998, 18). Se puede apreciar el más claro ejemplo de esta táctica en una secuencia de tono confidencial en la que Kerrigan le pide a Ingrid que le explique cómo conoció a su compañero. Como contestación, ésta se embarca en la narración de sus andanzas por Chile. Cuenta cómo empezó a interesarse por los derechos civiles después del golpe de Estado de Pinochet. Su pareja de entonces, un periodista chileno, preparaba un documental para la televisión sobre el tema de los desaparecidos. El trabajo nunca se llevó a cabo, no porque fuera «polémico», sino más bien porque era «demasiado sincero». Ingrid explica: «Hablaba de cómo el señor Kissinger, la CIA y el Pentágono salvaron a Chile de la democracia». Opiniones como ésta son las que condujeron a su novio a engrosar las listas de los miles de desaparecidos durante la represión criminal de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). La misma historia es más tarde resumida en tono distinto (en forma de antecedentes criminales) por sir Robert Neil, quien, gracias a los servicios secretos, está informado de todo. Ignorando por completo el sufrimiento, la amargura y la angustia vividos, el pasado reciente de Ingrid queda resumido en boca del político en los siguientes hechos: «Antes de Sullivan estaba con un comunista, un chileno, y esperaba un hijo. Tuvo un aborto». Aunque en ningún momento se presente la situación de Chile relatada por Ingrid como paralela a la de Irlanda, la mera alusión a los terribles abusos contra los derechos humanos cometidos durante los primeros cuatro años de la Junta no deja lugar a dudas sobre la opinión de Loach acerca de los abusos de poder perpetrados en Irlanda y sobre la tendenciosa presentación de los hechos. Otro «eco» de la vida privada que refleja la situación política vivida en Belfast lo proporciona un personaje femenino distinto, la periodista Teresa Doyle, que vive sola porque su compañero, simpatizante del IRA, está cumpliendo una condena de doce años en la cárcel. Ahora, acusada de ayudar a Ingrid, la policía la arresta, separándola de su hijo. Por muy «ficticias» que sean, Loach hace uso de estas dramáticas experiencias para, en palabras de De Giusti (1999, 116), ponerlas «al servicio del tema».

La estrategia genérica elegida por Loach para aproximarse a los conflictos de Irlanda del Norte se incluye claramente dentro de una categoría de películas a las que Barry Keith Grant agrupa bajo el título de «películas de crímenes» (1995, 503). En su opinión, este grupo incluiría «las películas de detectives, las policíacas y las de espías; en resumen, todas las películas que traten de *la perpetración o la prevención del crimen*» (la cursiva es mía). Aunque Grant excluya de esta clasificación las películas de intriga por considerar que no forman una categoría clara y bien definida, otros críticos como Tom Ryall o John Hill no están de acuerdo con él, defendiendo, por el contrario, que el género de intriga tiene todas las características de un género propiamente dicho (1998, 330-331; 1999*a*, 148-153). Ken Loach reconoció en una entrevista que su película estaba concebida desde el comienzo como «una película de intriga política» (McIlheney, 1991, 42). Con ingredientes como la conspiración, la investigación criminal, la intriga y el asesinato, la película se integra en un conjunto de temas relacionados con el ejercicio del poder en la Gran Bretaña contemporánea. *El sexto héroe,* de Tonu Luraschi, por ejemplo, se centra en Michael (Craig Wasson), un joven estadounidense de ascendencia irlandesa lleno de ideas románticas sobre la tierra de sus antepasados, que va a Irlanda para alistarse en el IRA, y descubre que su propio abuelo es un delator del IRA. El contraste que se establece entre el romántico idealismo del joven y la realidad brutal y violenta de los tiempos resulta ser, de hecho, la excusa narrativa para llevar a cabo una exploración crítica de la presencia del ejército británico y del papel «tenebroso» y las técnicas de interrogatorio de la policía del Ulster, así como de los tribunales ficticios del IRA (McIlroy, 1996, 97-98). De forma parecida, dos éxitos comerciales de los ochenta dirigidos por irlandeses, *Danny boy* (*Ángel,* 1982), de Neil Jordan, y *Cal* (1984) de Pat O'Connor, suscitaron una serie de preguntas relativas a las siniestras fuerzas políticas que operaban dentro de la sociedad británica. Junto con *Agenda oculta,* este tipo de películas reflejan una preocupación por el crecimiento del Estado, que cada vez es más poderoso y menos controlable. Es decir, estos filmes tratan sobre quién está realmente al mando y qué relación existe entre los Gobiernos democráticamente elegidos y sus servicios secretos.

Dada la particular estructura de su política y de su vida política, Gran Bretaña parece un terreno propicio para la investigación de las manipulaciones «secretas» del poder y de las amenazas a la democracia. A diferencia

de otras democracias europeas, Gran Bretaña no tiene constitución escrita.[235] Aquellos que defienden esta situación argumentan que el hecho de no contar con una constitución escrita hace que el sistema político del país sea menos rígido o lo bastante flexible para responder y adaptarse rápidamente a las nuevas circunstancias. Otros, sin embargo, como el grupo de presión Charter 88 (Dutta, 1995, 4), sostienen que la ausencia de una constitución escrita es potencialmente peligrosa porque no hay freno contra el abuso de poder por parte del Parlamento, el Gobierno o el servicio civil y no garantiza la defensa de los derechos de las personas. Por ello, aunque en la monarquía constitucional inglesa parece ser el monarca quien tiene el poder absoluto, en realidad, la persona más poderosa del país es el primer ministro. Por ejemplo, en 1990, el líder del Partido Laborista acusó a la señora Thatcher de convertirse en una especie de dictador: «Ningún Gobierno en nuestra historia ha concentrado más poder en Whitehall y Westminster. Ningún primer ministro de la era moderna ha sido más impaciente con los desacuerdos, mas intolerante con las críticas, más decidido a coaccionar y a sobornar a los medios de comunicación para que les presten su apoyo» (Spittles, 1995, 33).

Según John Hill (1999*a*, 148), el mayor atractivo de las películas de suspense político es el potencial del género para despertar y mantener el interés de una audiencia que habitualmente suele rehuir la política. Sin embargo, es importante tener presente que la forma del *thriller* no es neutral, lo que tiene consecuencias inevitables para la manera en que se manejan las cuestiones políticas. Por ejemplo, es conocido el argumento de que los convencionalismos narrativos dominantes (y la lógica de la causalidad basada en personajes) fomenta explicaciones de las realidades sociales en términos individuales y psicológicos, más que económicos y políticos (Belsey, 1991, 125-146; Bordwell, 1990, 54-59). Es decir, normalmente se consigue una ilusión dramática convin-

---

235 En su lugar, los principios y procedimientos por los que se gobierna el país y que forman su sistema constitucional no figuran escritos en un único documento (como ocurre, por ejemplo, con la Constitución española), sino que proceden de diferentes fuentes. Estos principios y procedimientos incluyen las leyes del Parlamento, la ley ordinaria (las sentencias dictadas en los juicios) y las convenciones (o principios y prácticas de gobierno elevadas al rango de ley, como es el caso del antiguo documento de la Magna Carta). Otro ejemplo de convención serían las normas legales de la Unión Europea (O'Driscoll, 1995, 71-72).

cente al dar un mayor significado a las relaciones interpersonales a costa de las estructuras sociales, económicas y políticas subyacentes, aunque éstas puedan ser más fundamentales.[236] Esto tiene consecuencias para la cuestión clave que plantean las películas de suspense político: ¿cómo se ejerce el poder en la sociedad y cómo se destapa el «Estado secreto»? Es decir, ¿cómo una película como *Agenda oculta* hace visible lo que las autoridades preferirían que siguiera permaneciendo oculto? Según Jerry White (1993, 14-18), está en la naturaleza de las convenciones de las películas de intriga que el descubrimiento de las realidades «ocultas» venga como resultado de un proceso de investigación. En el caso particular de las películas de intriga política, la «cruzada por la justicia» del detective o investigador gravita normalmente hacia el descubrimiento de algún tipo de conspiración. Como resultado, la idea de «conspiración» se convierte en la forma preferida de «exposición» al explicar cómo era el «Estado secreto».

En *Agenda oculta* hay por lo menos dos conspiraciones, no sólo la conspiración para tergiversar la causa de la justicia por parte de los servicios de seguridad en Irlanda del Norte (una alusión apenas disimulada al caso Stalker), sino también el complot contra el Partido Laborista mediante una campaña de prensa encaminada a desprestigiar al primer ministro Harold Wilson, acusándole de haber pactado con el KGB soviético, y así impedir una nueva victoria laborista en las elecciones de 1979 (simultáneamente, se preparaba entre los conservadores la sustitución de Edward Heath por un nuevo líder menos contemporizador) (De Giusti, 1999, 112). Al reunir en una sola trama un enigmático asunto político del principio de los ochenta y los tratos clandestinos de los setenta, parece que el meollo de la película sería la imputación de una corrupción prolongada en el seno del Partido Conservador. Es decir, lo que se invita a creer a los espectadores es que los mismos conservadores corruptos y conspiradores de los años setenta habían pasado a formar parte de la Administración Thatcher, involucrados durante los ochenta en la política de «disparar a matar» en Irlanda del Norte en un esfuerzo por tener un completo control sobre el país (McIlroy, 1996, 103). Una de las escenas clave de la película

236 Para una exposición más completa de estos temas, véase Chibnall y Murphy (1999).

a este respecto tiene lugar cuando un político *tory*, Alec Nevin (Patrick Kavanagh), y un alto cargo del MI5,[237] sir Robert Neil (Bernard Archard), se juntan para reconocer ante Kerrigan lo que han hecho:

> Nevin: ¿Recuerda los disturbios de los años setenta? ¿El caos al que nos enfrentamos, huelgas, motines, mineros haciendo caer a un Gobierno conservador, inflación por las nubes, nuestros acreedores europeos haciendo cola para abalanzarse sobre nosotros? ¡Oh, cuánto disfrutó Europa con nuestro desconcierto! En vez de dejar simplemente que sucediera, algunos de nosotros nos juntamos para hacer algo.
>
> Kerrigan: Entonces sí *existió* una conspiración.
>
> Neil: Mi querido amigo, ¡la política *es* una conspiración!

Tras admitir que se utilizaran métodos ilegales en el pasado y que fueron «tremendamente equivocados», el agente de los servicios secretos trata de convencer a Kerrigan de que las actividades secretas se realizaron «por motivos que merecían la pena». Insiste en que Kerrigan no debe hacer público el contenido de los casetes, porque tales revelaciones podrían causar un gran trastorno que podría desestabilizar el Estado:

> Dice defender al Estado. Yo también. Pero el Parlamento y sus instituciones *son* el Estado, y todo lo que amenace al Gobierno, al imperio de la ley, a la credibilidad del Gobierno, es una amenaza para el Estado. Deje las cosas como están, señor Kerrigan. ¡Deje que los historiadores lo descubran dentro de cincuenta años! Nuestro deber es dar protección al Número Diez.

Evidentemente, la conspiración se mantiene en el presente porque Alec Nevin advierte a Kerrigan de que los contenidos del casete «en ningún caso serían publicados. Hablando en plata, no es de su incumbencia..., es un asunto de los servicios de espionaje, fuera de su jurisdicción». Tras relatar detalladamente cómo «resolvió» el servicio secreto el asunto de la explosión de una bomba del IRA en un *pub* de Birmingham en 1974 (arrestando a seis irlandeses y torturándoles hasta obtener una confesión que se pudiera «llevar a los tribunales»), el político conservador y el agente del MI5 convencen a Kerrigan de que, «para mantener el sistema, el abuso de poder es a veces necesario». Su extremada cortesía y su pacífico comportamiento no esconden, sin embargo, la férrea determinación con la que «invi-

---

237 MI5 son las siglas para Inteligencia Militar, Sección Quinta (Military Intelligence, Section Five). La expresión se utiliza de forma no oficial para referirse al servicio del Gobierno británico que se encarga del contraespionaje.

tan» al policía a dejar las cosas como están y a finalizar su investigación acusando solamente a los hombres que realmente hicieron los disparos.[238]

Es significativo que esta reunión secreta tenga lugar en el entorno de tipo *heritage* de la biblioteca de una mansión campestre. La elección de un escenario tan refinado e imponente para una entrevista lleva a Carlos García Brusco a encontrar una comparación iconográfica entre la escena y las típicas novelas de Agatha Cristie, en las que los crímenes «son cometidos, descubiertos y confesados entre anaqueles repletos de venerables volúmenes» (1996, 73). Se trate o no de un eco deliberado de «la tradición de la literatura policíaca inglesa», este episodio se encuadra claramente dentro de la perspectiva general proyectada por la película de la presencia militar en Irlanda del Norte como estrategia empleada por los conservadores para imponer la autoridad en el país. En realidad, a lo largo de los ochenta, se dio carta blanca al MI5 en Irlanda del Norte para arrestar, torturar y matar a todo aquel que creyeran conveniente, en la confianza de que no habría que responder ante nadie (Jones, Millard y Twigg, 1990, 204-206).[239]

En honor a la verdad, se podría considerar que esta escena también destaca las dificultades que encuentran las películas de suspense para responder al poder político. Aunque, por un lado, las imágenes de la película puedan dar satisfacción a los deseos de la audiencia de ver descubierto el «Estado secreto», la consecuencia subliminal es que la visión «política» que se nos ofrece está sesgada (Hill, 1999*a*, 150). Es decir, por muchas conspiraciones que desenmascare, *Agenda oculta* no consigue proporcionar explicaciones políticas sustanciales ni llevar a cabo un análisis profundo del funcionamiento de las instituciones. La película apenas ayuda a aclarar, por ejemplo, si la situación extremadamente conflictiva que describe

---

238 En el caso de que Kerrigan decidiera actuar de la otra manera, le enseñan en el coche unas fotos comprometedoras que podrían dar la impresión de que está haciendo una contribución a los fondos del IRA y de que ha existido una relación íntima con Ingrid Jessner. La advertencia es clara. Sir Robert Neil le aconseja sonriendo: «Aparte del daño que podría causar a su carrera, yo mismo soy un hombre de familia, señor Kerrigan. Conozco el daño que estas cosas pueden hacer a un matrimonio feliz».

239 Sólo en una ocasión durante la década salieron a la luz pública las brutales acciones de los servicios de seguridad británicos: cuando, en 1988, el SAS (Servicio Especial del Aire [Special Air Service], compuesto por tropas muy entrenadas y experimentadas) mató a tiros a tres miembros desarmados del IRA en Gibraltar. El «incidente» se consideró suficientemente serio como para ser investigado por una comisión parlamentaria (Jones, Millard y Twigg, 1990, 207).

podría haber sido diferente si el Partido Laborista hubiera permanecido en el poder. Tampoco explica el ascenso de la Nueva Derecha en los setenta y los ochenta, aunque este suceso constituye el telón de fondo de la acción de la película. Del mismo modo, aunque se presente el asesinato del abogado estadounidense como parte de una gran (y a veces muy confusa) conspiración, es evidente que el desacuerdo de Loach no es tanto con el imperialismo británico como sistema como con los conservadores, que se representan de forma clara y directa como los «malos» de la película. De ahí el «anglocentrismo» de Loach, ya que utiliza a Irlanda para centrarse en lo que realmente le preocupa: la corrupción dentro del sistema de partidos británico. No hay duda de que son las actuaciones y maquinaciones del Partido Conservador las que se identifican con la «conspiración» a lo largo de toda la película.

A este respecto, la teoría de la conspiración tiene la virtud de la claridad y, en esta película, el beneficio de la efectividad dramática, pero se utiliza a expensas de una genuina complejidad social y política. Según Michael Albert, aunque el enfoque conspirador «tenga el atractivo del misterio», no ayuda a comprender la causa del asesinato político. Es decir, por muy «dramática, forzada, intensa y humana» que pueda ser la teoría de la conspiración, es errónea, no teniendo más valor del que tendría «la perspectiva sobre circunstancias complejas ofrecida por un aficionado al deporte o un mirón» (1992, 18).

Al dirigir su cólera contra un grupo específico de individuos, en vez de contra la histórica dominación británica en la región y el corrupto sistema político que la creó, Loach proporciona un excelente ejemplo de esta metodología en su película. En realidad, la estructura narrativa de *Agenda oculta* conduce a los espectadores a creer que el estado de sitio en el Ulster se debía únicamente a la crueldad y ansia de poder de los conservadores, autorizando el Gobierno británico actos tan atroces como los registros domiciliarios y las detenciones, el maltrato de los detenidos en las comisarías, el asesinato «limpio y expeditivo» de elementos excesivamente curiosos o el secuestro (y asesinato oculto) de agentes «desleales» como Harris. La consecuencia más inmediata de no situar estas acciones en el contexto histórico del imperialismo británico, del que deriva la situación en Irlanda del Norte, es que la película sólo puede hablar de «la cuestión irlandesa» en términos muy básicos y simplistas. Los conservadores son los «malos», los abogados estadounidenses y el investigador, los «buenos»; y los miembros del IRA se situarían entre ambos (White, 1993, 15).

En realidad, al igual que el *thriller* político tiende a interpretar el poder del Estado en términos personales y conspirativos, también tiende a considerar la oposición a éste como una opción básicamente individual. *Agenda oculta* hace patente esta lógica individualista, reforzada por las convenciones específicas del *thriller* criminal, en el personaje de Kerrigan. La estructura de la película parte de las investigaciones de este policía, de su búsqueda para revelar, o hacer visible, la verdad que yace detrás de los asesinatos de Molloy y Paul Sullivan. A este respecto, parece que el personaje de Kerrigan está extraído del molde arquetípico del héroe solitario. Vive solo (aunque, según le dice a Ingrid, está casado y tiene familia en Inglaterra) y carece de una lealtad política clara. Cuando Kerrigan junta sus fuerzas con Ingrid por vez primera para llegar al fondo del asesinato, afirma que a él «no le preocupa a quién pise los dedos». Ella confirma más adelante su impresión favorable cuando le dice a alguien que se puede confiar en él, que «él es diferente». Estas cualidades del «héroe solitario» permiten al investigador ceñirse a su tarea e intentar descubrir lo que otros preferirían ocultar. Ahora bien, al ajustarse de este modo a las convenciones del formato de investigación, *Agenda oculta* acaba minimizando otras formas más organizadas o colectivas de protesta y oposición políticas. Es decir, las acciones del investigador solitario Kerrigan están revestidas de significado, mientras que el papel del IRA en el proceso de resistencia a la opresión estatal británica es ignorado casi completamente. De hecho, gran parte del suspense de la película deriva de la incomodidad causada no tanto por las acciones de la organización paramilitar republicana como por las de los servicios secretos británicos. Tras la entrevista en el parque con Jack Cunningham (Jack McElhinney), Kerrigan inspecciona su coche buscando una posible bomba, pero, en su lugar, encuentra una nota informándole de que «la próxima bala es para ti si no abandonas Irlanda». Jack está convencido de que el aviso no parte del IRA, sino «de uno de los nuestros». De forma similar, la tensión se mantiene a lo largo de la película mediante planos muy breves que muestran cómo todos los movimientos de Kerrigan e Ingrid son seguidos discretamente por medio de cámaras situadas en los apartamentos vecinos, dentro de coches o escondidas detrás de periódicos. En realidad, según afirma Verina Glaessner (1991, 19), aunque se insinúa la existencia de cierta amenaza potencial cuando Teresa Doyle menciona que su marido ha sido sentenciado a doce años de cárcel por posesión de armas, por ser miembro del IRA y por «dar una paliza por

mandato del IRA» a unos traidores que habían robado a su propia comunidad, todo lo que se nos ofrece a los espectadores en la película con respecto a las actividades y sentimientos del IRA es una visita a un club republicano, una bella y triste canción céltica y un personaje que dice ser representante del Sinn Fein.

Según se ha reconocido (Hess Wright, 1995, 48-49; Mitchell, 1995, 206), el drama convencional de crímenes tiende a descansar sobre una confianza general en la capacidad del sistema social dominante para triunfar sobre la delincuencia (identificada característicamente como responsabilidad de individuos aislados o «anormales», más que de instituciones o regímenes políticos). En *Agenda oculta,* sin embargo, los que están en el poder son la fuente de las fechorías, por lo que es mucho más difícil identificar los medios por los que se pueden remediar los males sociales. Como *thriller* de conspiraciones, *Agenda oculta* relativiza los impulsos optimistas (y socialmente conservadores) de la historia criminal al recalcar las *limitaciones* del detective y héroe individual y las dificultades de llegar al fondo de la verdad. Kerrigan se confiesa incapaz de resolver el crimen debido a la complejidad y la hipocresía de las fuerzas con las que se enfrenta. Esto explica por qué en la escena final, Ingrid, después de haberle echado en cara al policía la racionalidad de su rendición (De Giusti, 1999, 115), le acusa de ser «sólo un títere, y los que tiran de los hilos lo saben». Hasta en este momento final se puede ver que la película refuerza un sentido de impotencia política (Hill, 1999*a*, 151-152). Alternativamente, como afirma Jerry White en «*Hidden Agenda* and *JFK:* Conspiracy Thrillers» (1993, 15), lo que Loach consigue con el personaje de Kerrigan es *validar* el sistema que está tratando de criticar. Es decir, al centrarse la narrativa en lo individual, más que en la estructura de poder de la que forma parte, la idea que se avanza sería que, con las personas apropiadas, el Gobierno británico *puede* ser una institución eficaz y justa. Esto último se hace patente cuando Kerrigan confiesa a su ayudante: «Siempre he creído que, si se le da una oportunidad, el sistema podría funcionar». Tal opinión está relacionada con la afirmación de Michael Albert de que los *thrillers* de conspiraciones tienden a reforzar la creencia en que «el Gobierno y la ley, per se, son correctos. Sólo se necesita que nos libremos de la mala gente» (1992, 19). Dado que las «manzanas podridas» que se identifican en *Agenda oculta* son miembros del Partido Conservador, podría parecer simplemente que está en el poder la gente equivocada. A este respecto, el retra-

to que hace Loach de «la cuestión irlandesa», en última instancia, tiene poco que ver con Irlanda del Norte. Más aún, se podría decir que la película no trata en absoluto de la situación irlandesa, sino que utiliza el escenario de, en palabras de De Giusti (1999, 113), este «Vietnam inglés» para denunciar la existencia de una política «oculta» dentro del Reino Unido.

Podemos concluir, por tanto, que *Agenda oculta* tiene muchos elementos del *thriller,* pero no es en modo alguno una película de acción en el sentido convencional del término. Aunque parece apoyar la reunificación de Irlanda, no se pronuncia sobre la política ni las tácticas del IRA. Inspirándose en el caso real de John Stalker, un jefe de policía de Manchester que dirigió una investigación sobre la supuesta estrategia de «disparar a matar» practicada por las fuerzas de seguridad en el Ulster (lo que le valió la suspensión de su cargo), Loach va más allá, incorporando a su argumento la guerra de «propaganda sucia» llevada a cabo por los servicios de inteligencia contra los Gobiernos anteriores (Edward Heath y Harold Wilson). Se puede deducir de ello que la situación del Ulster reflejada en *Agenda oculta* es sólo una excusa para hablar de Inglaterra y de las actividades «políticas» encubiertas del Partido Conservador durante los años setenta y ochenta. A este respecto, pese a tratar de forma aparente «la cuestión irlandesa», *Agenda oculta* es una de aquellas películas que, bajo el régimen «dictatorial» de Margaret Thatcher, fue considerada crítica con la política del Gobierno y, por lo tanto, estigmatizada como polémica.

Para finalizar esta sección de las periferias celtas, podría mencionar un libro de texto sobre Gran Bretaña publicado a finales de los noventa (Storry y Childs, 2001). En este estudio sociológico sobre la cultura británica contemporánea, el capítulo introductorio, que trata de los temas principales, dedica a Escocia, el País de Gales e Irlanda del Norte únicamente referencias triviales y accesorias. A raíz de esta comprobación, parece que el anglocentrismo se encuentra aún profundamente arraigado y muy extendido en el Reino Unido, a pesar del considerable cambio constitucional y de los debates que se han producido sobre él. Dado que la mayor parte de la población del Reino Unido vive en Inglaterra, este anglocentrismo no es motivo de gran sorpresa. Ahora bien, es importante recordar que el fenómeno no es sólo una cuestión de números. Refleja dónde está realmente el centro del poder. Por lo tanto, dado que, según afirma Roy Jenkins, «las identidades

existen y se adquieren, se revindican y son asignadas dentro de relaciones de poder» (citado en Lindsay, 2000, 51), el primer problema que hay que considerar es de qué forma películas como *Un tipo genial* o *Agenda oculta,* que tratan de las idiosincrasias periféricas dentro del Reino Unido, se posicionan en relación con las industrias cinematográficas supranacionales. Desde el comienzo del cine se han hecho múltiples películas que tienen como protagonistas temas celtas, emplazamientos celtas, actores escoceses o irlandeses e incluso, como en el caso de Bill Forsyth, directores. Sin embargo, la realidad es que prácticamente todas ellas, por lo general, se han iniciado, desarrollado, financiado y producido por personas o compañías localizadas en Londres o en Los Ángeles. Es decir, desde un punto de vista industrial o institucional, las películas localizadas en Escocia o Irlanda son «productos» incluidos dentro de la historia del cine británico o del de Hollywood. La consecuencia es que, en términos cinematográficos, Escocia e Irlanda han sido eficazmente «colonizadas» no sólo por la industria cinematográfica metropolitana británica, sino también por el todopoderoso Hollywood. Según McLoone, la estrategia consistiría en provocar algún tipo de «dialéctica con Hollywood» sin entregarse a los valores y formas estéticas liderados por Hollywood (1994, 155, 170-171). Esto explicaría la doble estrategia adoptada por Forsyth y Loach: por un lado, evitar los convencionalismos tradicionales de Hollywood de una narrativa lineal y unos personajes psicológicamente definidos, y, por otro, lo que parece una deliberada y calculada incorporación de personajes estadounidenses de importancia en sus películas respectivas. El magnate petrolífero Felix Happer y su discípulo MacIntyre representan (al menos inicialmente) el deshumanizado tirón de las políticas económicas de libre mercado de las multinacionales, mientras que Paul Sullivan e Ingrid Jessner encarnan la visión idealista de los grupos pro derechos humanos como Amnistía Internacional dentro del peligroso mundo en el que han ingresado. Contra este trasfondo de corrientes universales y populares, Forsyth y Loach, cada uno a su manera, hacen uso del método de la observación detallada, una cualidad típica de las películas británicas (en modo alguno la única), como medio de resistencia frente al clima político, económico y cultural de los años de Thatcher.

En realidad, durante los ochenta, la sensación de aislamiento y de descontento creciente con el centro se fue exacerbando por la hegemonía de las políticas «thatcheritas» que marginaban a Escocia e Irlanda del Norte (y al País de Gales). A este respecto, aunque el único tema común de las

dos películas analizadas en este capítulo sea su rabiosa actualidad, se pueden leer *Un tipo genial* y *Agenda oculta* como dos respuestas muy diferentes (y pesimistas) frente al nacionalismo inglés de Thatcher disfrazado de *britishness:* la primera, como una confirmación del individualismo escocés; y la segunda, como un *thriller* político situado en Irlanda del Norte.

Aunque *Un tipo genial* contenga una elevada dosis de «kailyardismo», la película se enfrenta al cúmulo de tradiciones que subyacen al término cultural *escocés* y a la entidad política *Reino Unido,* utilizando esta representación regresiva y nostálgica de los escoceses rurales para resaltar los defectos de un mundo dominado en la actualidad por un *nuevo* tipo de colonialismo e imperialismo, el de los negocios multinacionales de libre mercado. Mediante el encuentro del hombre de negocios de Houston con los habitantes de Ferness y su «conversión» a un estilo de vida hasta entonces desconocido para él, Bill Forsyth expresa a escala internacional la creciente confianza de la periferia celta en sus propias fuerzas como un Estado europeo autónomo, una entidad económica independiente y un área de contacto intercultural. Por tanto, a pesar de las analogías de la película con una serie de tradiciones cómicas, incluidas las comedias de la Ealing, *Un tipo genial* representa una exposición profundamente seria de la identidad territorial contemporánea. Contra el trasfondo del proceso de integración europeo, la noción de municipalidad y comunidad, que desempeña un papel tan importante en la película, sirve para hacerse eco de la paradoja de la moderna experiencia escocesa, atrapada entre dos tipos de discursos que sitúan al *Homo celticus* en un mundo de ensueño intemporal e inalterable y al *Homo oeconomicus* en la inestabilidad y el cambio de la realidad material. En este sentido, se puede decir que *Un tipo genial* abarca el debate que en los años ochenta tuvo lugar en el Reino Unido sobre la nacionalidad y la modernidad. A raíz del descubrimiento de petróleo en el mar del Norte, Escocia no podía quedar recluida por más tiempo dentro de los estrechos límites de una *britishness* definida exclusivamente por Inglaterra. Por otra parte, con el cómico retrato de la iniciativa financiera de Urquhart y del avaricioso oportunismo de los habitantes de Ferness, *Un tipo genial* ofrece simultáneamente una introspección dentro del espíritu egoísta, individualista y obsesionado por el dinero de la época, fomentado por la política «thatcherita» contemporánea de libre mercado.

Agenda oculta es una película mucho más obviamente política. En lugar del acogedor ambiente rural y del encantador retrato de la vida veci-

nal de un pueblo de pescadores escocés, Ken Loach elige el muy conflictivo clima en Irlanda del Norte como localización para su estudio sobre los servicios estatales británicos. Aunque, en un sentido, *Agenda oculta* sea una continuación del modo habitual de hacer cine de Ken Loach, es decir, su forma de destacar la situación de los ciudadanos indefensos y oprimidos en el Reino Unido, está claro que, en esta película, Loach se mueve más allá del microcosmos de dificultades a las que se enfrentan ciertas clases sociales, va hacia un proyecto mucho más ambicioso. Partiendo de la información contenida en una simple cinta magnetofónica, información que involucra a la CIA, a los servicios secretos británicos y la conspiración de un grupo secreto de derechas para garantizar la victoria del Partido Conservador a finales de los setenta, la estructura de la película será la de un *thriller* político. Dados los antecedentes de Loach como cineasta documental, a los acontecimientos que se relatan en *Agenda oculta* se les confiere un aire genuino de reportajes periodísticos de actualidad. A este respecto, la agenda de la película es cualquier cosa menos oculta. Los esfuerzos de Kerrigan y de Ingrid por llegar al fondo de la muerte de Paul Sullivan captan desde el principio la atención de los espectadores. Aunque oficialmente se le diera la consideración de un simple accidente, poco a poco se va haciendo evidente que el asesinato del abogado americano formaba parte de una amplia conspiración política. Ahora bien, cuando la información recogida por el investigador inglés y la prometida de Paul Sullivan comienzan a involucrar a los más altos cargos del Gobierno británico, la narrativa deja súbitamente de lado las maquinaciones gubernamentales y los abusos contra los derechos civiles para centrarse en los motivos por los que los poderosos intentan dar carpetazo al «incidente». Como consecuencia, la película pierde gran parte de su fuerza. Además de las insinuaciones sobre una extensa corrupción que infiltra todo el sistema, parte de la dificultad con que se enfrenta el guión es que nunca establece una conexión clara entre los contenidos de la cinta y los conflictos de Irlanda del Norte. Como consecuencia, a medida que progresa la historia Irlanda del Norte pierde más y más importancia. Tanta importancia pierde que, al finalizar la película, queda la impresión de que la fugaz visión del conflicto de Irlanda del Norte es una simple excusa para un ataque frontal al thatcherismo, siendo el corolario que Margaret Thatcher llegó a ser primer ministro gracias a un sistema político fraudulento.

¿Hasta qué punto *Un tipo genial* y *Agenda oculta* nos proporcionan entonces algún concepto clave para el estudio de las películas británicas de los años ochenta? A estas alturas del libro, el lector, sin duda, habrá deducido que no había ningún «movimiento» cinematográfico real en los ochenta, ni por supuesto ningún estilo homogéneo. Si atendemos a algún concepto básico que defina estas dos películas absolutamente diferentes, podría ser su propensión a mostrar intereses regionales específicos, ambientes concretos y a la gente «ordinaria» que se relaciona con ellos. En estas películas, la identidad no está basada en la definición hegemónica del nacionalismo de Thatcher. Por el contrario, se centra en las vidas de las comunidades «periféricas» del Reino Unido y los problemas que amenazan su existencia, sean éstos el dinero fácil a costa de la destrucción de su hábitat natural o las desgracias sociales y la impotencia política como consecuencia de las actuaciones de unas fuerzas de seguridad que ejercen su poder con impunidad tanto en Gran Bretaña como en Irlanda del Norte.

En cierto sentido, por lo tanto, se puede argumentar que, hasta la fecha, la autoritaria intromisión anglosajona en las periferias sigue siendo el «fundamento oculto» que determina el carácter de la cultura, cine incluido, de estos dos países celtas.

CONCLUSIÓN

Richard Kelly comienza su análisis de la película *La cuadrilla* (*The Navigators,* 2000), de Ken Loach, relatando la historia de la desdichada entidad conocida como British Rail (2002, 119). A lo largo de los casi cincuenta años de vida de la compañía nacional de ferrocarriles británicos (nació el 31 de diciembre de 1947), había un consenso generalizado de que el transporte ferroviario de pasajeros era un importante servicio social que debía ser mantenido y subvencionado. Es decir, al igual que la salud o la educación, se pensaba que el transporte público no era algo que tuviera que producir beneficios económicos. Aun así, durante su etapa nacionalizada, el ferrocarril británico se enfrentó a la resistencia de los sucesivos Gobiernos a pagar los elevados costes de mantenimiento. La escasez de subvenciones e inversiones significó que, durante los años ochenta, miles de kilómetros de vías se encontraban con una necesidad acuciante de mantenimiento y reparaciones, una situación que el Gobierno de Margaret Thatcher se ocuparía de resolver mediante la privatización de toda la compañía. Según Kelly, la venta de la red unificada de trenes fue «la última y más vergonzosamente corrupta de las muchas subastas de activos públicos realizadas por la Administración Thatcher». La determinación de los *tories* de dejar que la red se hundiera en un progresivo deterioro hizo que los desdichados pasajeros del ferrocarril británico acabaran hartos de la compañía estatal, facilitando así la privatización como solución.

La industria británica del cine sufrió un tratamiento de choque similar bajo el thatcherismo. Ya que el Gobierno *tory* veía el cine como una empresa comercial, le aplicó su política de mínima interferencia estatal, dejando que se hundiera o saliera a flote por sus propios medios (Lay, 2002, 83). Irónicamente este contexto político y económico tan adverso no pro-

pició el esperado golpe de gracia a una industria ya tambaleante, sino que se convirtió en un estímulo para muchos profesionales de las artes. A despecho de las voces apocalípticas que afirmaban que el cine británico estaba a punto de desaparecer, se realizaron tantas películas en Gran Bretaña durante los años ochenta que ha sido imposible incorporar en este libro todas las producciones realmente excelentes que habría deseado comentar. Del denso y heterogéneo panorama del cine británico de los años ochenta, he seleccionado sólo unas pocas obras como medio para analizar cómo circulaban o se distribuían por los mercados nacional e internacional durante este período las imágenes de la identidad nacional británica.

Según Jürgen Enkermann (1998, 111), cualquier análisis de las películas británicas recientes se enfrenta inmediatamente al problema de que cada vez es más difícil circunscribir el corpus. La tendencia hacia la globalización en los planos económico y cultural conduce constantemente a fusiones y alianzas trasnacionales. Consecuentemente, las películas como tales son con frecuencia el resultado de coproducciones de compañías cinematográficas de dos o más países diferentes. Del mismo modo, los actores, el director y el equipo técnico pueden ser de países totalmente distintos. Sin embargo, esta tendencia no hace que la categorización de películas en términos de especificidad nacional sea inútil, porque también es verdad que una cierta proporción de películas contemporáneas pueden atribuirse predominantemente a *una sola* nación. Realmente, al público todavía le parece que muchas de las películas dirigidas y producidas en el Reino Unido durante los ochenta son inconfundiblemente «británicas».

Para extranjeros como nosotros, el término *británico* resulta bastante claro mientras se utilice simplemente para designar el lugar donde se desarrolla la acción o el origen «geográfico» de los individuos y los grupos que intervienen en el argumento. El problema surge con las cuestiones sobre la autenticidad de esta *britishness* en cada una de las películas, sobre los temas que se eligen para representarla y sobre su adaptabilidad a las (supuestas) expectativas de la audiencia global.

En términos cinematográficos, la Gran Bretaña actual se enfrenta de forma aproximada a los mismos problemas de España y otros países europeos, en el sentido de que su mercado interno no basta para cubrir los costes de producción. De aquí la necesidad de producir películas pensando en el mercado internacional. La difusión internacional de textos pertenecien-

tes a los medios de comunicación «nacionales» es, por tanto, un aspecto vital de nuestra cultura global contemporánea. Por otra parte, se puede ver la internacionalización de las películas con sello nacional indeleble como una reacción contra el incuestionable dominio de las películas estadounidenses en las taquillas europeas. Aun cuando el gusto de las audiencias europeas se haya moldeado en gran medida alrededor de las encantos del cine de Hollywood, el coloso industrial americano es considerado universalmente, en términos comerciales y culturales, como un invasor cuyas actividades inducen a la defensa cultural.[240] Para algunos comentaristas culturales, el dominio de Hollywood es un signo preocupante más de la emergencia de la cultura de «masas», y de la decadencia de las culturas nacionales autóctonas. El problema se plantea normalmente en términos de la amenaza de la «americanización», el miedo que se siente porque todas los esquemas nacionales vayan siendo lentamente reemplazados por los esquemas estadounidenses (Strinati, 1995; McDowall, 1996; Storry y Childs, 2001, 249-250, 317-321; Crang y Jackson, 2001, 331-332).

La lógica de una americanización y una globalización cada vez mayores tiende a esconder cuestiones internas de menor calado, pero, sin embargo, importantes, que tuvieron también su influencia en la cinematografía británica de los años ochenta. Desde una perspectiva más detallada, estos años constituyen una época en la que Gran Bretaña estaba sufriendo una importante crisis de identidad nacional, precipitada por el final del Imperio, el fracaso en las relaciones con Europa, una presión cada vez más intensa para el traspaso de competencias a Escocia, la incertidumbre por la situación de Irlanda del Norte, una crítica sin precedentes de las instituciones tradicionales (la Monarquía, el Parlamento, la Cámara de los Lores) y la creciente polarización de la sociedad bajo el mandato de Margaret Thatcher. En líneas muy generales, éste era el complicado telón de fondo «interior» ante el que el cine británico se esforzaba en promocionar (y exportar) sus ideas particulares sobre la identidad nacional.

En «Nationality» (1998*a*, 354-364), Andrew Higson toma prestada la definición de nación de Benedict Anderson como una «comunidad imaginaria» para demostrar el papel vital de los medios de comunicación en el fomento de una sensación ilusoria de pertenecer y compartir una identi-

---

240 Mientras escribía estas líneas, la prensa española se hacía eco por enésima vez de la mala situación del cine «nacional». Véase *El País* (22, 23 y 24 de enero de 2003).

dad. Según su razonamiento, en las naciones modernas, la unificación de la gente y la formación de comunidades unificadas se logra no tanto por medios militares o arengas políticas (aunque sin duda influyan) como por medios *culturales.* De aquí la importancia de las películas para permitir que la nación se imagine a sí misma como una comunidad coherente, específica y homogénea. Aun cuando este proceso de imaginación tenga lugar de forma continua, en tiempos de crisis se concentra y se hace más agudo, en especial durante estados de guerra que amenazan la estabilidad y la soberanía de la nación. Éste sería el caso, como expliqué en el capítulo 2, de muchas películas británicas producidas durante la segunda guerra mundial, varias de las cuales, como *Target for Tonight* (1941), *Los invasores* (1941) o *Sangre, sudor y lágrimas* (1942), se pueden leer como representaciones de la nación como colectivo de personas con intereses comunes esforzándose juntos en aras del bien común. Las diferencias sociales y culturales parecen, desde este punto de vista, menos significativas que lo que se comparte.

A pesar de la bien conocida actitud de enfrentamiento de Margaret Thatcher en política (contra el socialismo, los sindicatos, las comunidades de inmigrantes, Argentina, la Unión Europea, etcétera), los ochenta marcan una época de tranquilidad relativa en comparación con el peligroso período de la segunda guerra mundial. De esta forma, la pregunta que nos planteamos es ésta: ¿por qué tantas películas producidas en Gran Bretaña durante los años ochenta han llegado a ser percibidas por muchos, tanto en el inevitable mercado globalizado de la imagen como en la propia Gran Bretaña, como especialmente «británicas», como características del cine británico? ¿Fue, de hecho, la revolución económica de Margaret Thatcher la que *promovió* una nueva ola cinematográfica nacionalista? Si fue así, ¿de qué manera o de qué maneras? ¿O fue la prolífica creación artística del período una reacción a sus políticas sociales anticuadas y represivas y su concepto económico del *laissez-faire*? En el fondo, éstas son las preguntas clave que se formulan en todos los análisis de películas que se incluyen en este libro.

Si las representaciones de la identidad nacional son parcialmente imaginadas en relación con ciertas ideas de «comunidad compartida», básicamente existen dos formas mediante las que se puede llegar a comprender las imágenes fílmicas de Gran Bretaña y lo británico. La primera implica un proceso de comparación, en el que se define la nación en términos de su

diferencia con otras (entendiendo otras como *fuera* de las fronteras nacionales). La segunda es más un proceso de introspección: la nación se define en términos de su propia historia cultural interna (Higson, 1998*a*, 358).

En términos generales, el proceso de comparación puede ser considerado como un efecto colateral de la reestructuración de la economía británica llevada a cabo por Margaret Thatcher durante los años ochenta. Como se expuso en los capítulos tercero y cuarto, el esfuerzo conservador para revitalizar la debilitada economía del país implicaba una menor producción de mercancías y un crecimiento del sector servicios. A este respecto, emergió, como una importante actividad económica y parte significativa de la «empresa» cultural puesta en marcha por el Gobierno de derechas, un capitalismo de nuevo cuño que explotaba comercialmente la historia británica en sus monumentos, sus mansiones, sus trajes y sus paisajes. El atractivo de esta nueva industria de los museos y el patrimonio consistía en que no sólo creaban puestos de trabajo, sino que también ayudaba a fomentar una identidad británica inconfundible que era atractiva tanto para los inversores como para los turistas. Los modelos de «identidad» y «pertenencia» que la industria del patrimonio cultural proyectaba con sus exhibiciones y representaciones del pasado nacional encontraron también, de alguna manera, su expresión en un vigoroso ciclo de películas, iniciado por la ganadora de los Óscar, *Carros de fuego,* en 1981. Este conjunto de películas es muy diverso, pero su apelación común a la historia y la literatura británicas, su espectacularidad iconográfica y su estudiado «buen gusto» son algunas de las características que crearon la marca *heritage cinema* como un producto «británico» fundamental (Hall, 2001, 191). El prestigio concedido a películas como *Regreso a Howards End, Pasaje a la India* u *Oriente y Occidente* (puesto en evidencia en sus campañas de mercadotecnia y en su frecuente aparición en las listas de las nominaciones al Óscar, los BAFTA y otros premios de la industria del cine) es lo que explica su atractivo como mercancías para la exportación, especialmente hacia los Estados Unidos. Mediante un retrato consciente de lo que los extranjeros podrían reconocer como rasgos británicos estereotipados (encanto, honradez, tenacidad, un buen sentido del humor y unos modales intachables, junto a una elevada dosis de chovinismo, sexismo y racismo) y de tradiciones británicas más específicas (la Gran Bretaña victoriana y eduardiana y el Imperio, el apogeo de la supremacía cultural, comercial e industrial británica), los *heritage films* de los ochenta vendie-

ron, por tanto, una imagen «nacionalista», recreada en términos de diferencia nacional y de singularidad cultural. Por tanto, desde un punto de vista industrial, el éxito comercial de éstos condujo a que fueran considerados, tanto por sus defensores como por sus detractores, como modelos de la «empresa» creativa y económica fomentadas por la política «thatcherita». Desde el punto de vista de la recepción, sin embargo, se estableció un debate entre los espectadores hipnotizados por las evocaciones nostálgicas en estas películas de una raza británica fuerte, unificada y homogénea y aquellos que rechazaban un pasado nacional representado de forma tan parcial, es decir, abrumadoramente de clase media, de género masculino, de raza blanca y metropolitano. A pesar de ello, como trato de demostrar en el capítulo cuarto, la trascendencia ideológica de este tipo de películas no es en modo alguno homogénea y, ciertamente, no se puede reducir a un conjunto uniforme de significados. Por una parte, se pueden considerar los *heritage films* y la nostalgia que los acompaña como profundamente conservadores, al presentar visiones del esplendor y la grandeza del pasado nacional que se echan de menos en el momento actual (Wollen, 2001, 178-193). Desde este ángulo, se podría argumentar que constituyen una «huida del presente» (Hill, 1999*a*, 74-75) y, como tal, un estímulo para la política de Thatcher, dirigida a corregir la decadencia del país. Por otra parte, es igualmente verosímil la consideración de estas mismas «películas retro» como una crítica continua del thatcherismo, en especial si su «reescritura» de ciertas épocas históricas es entendida como una invitación a comparar entre sistemas represivos y anticuados y el régimen de la Nueva Derecha de los ochenta.

Ahora bien, cualquier posible teoría de que las representaciones *heritage* del pasado de Gran Bretaña podrían ser la fórmula mágica para el éxito de taquilla de las películas británicas parece haber sido desmentida por el notable éxito obtenido por otras varias películas producidas en los años ochenta, que presentaban una visión totalmente diferente de la *britishness.* De forma paralela al conjunto de producciones dirigidas al mercado internacional como *Pasaje a la India* o *Regreso a Howards End,* surgió una tendencia cinematográfica de menor escala pero políticamente más arriesgada, liderada en gran medida por el Channel Four de televisión y otras compañías independientes. A pesar de sus magros presupuestos y su aparente falta de atractivo internacional, películas como *Grandes ambiciones, Riff-Raff, Mi hermosa lavandería* y, en un nivel más alegórico, *El coci-*

nero, el ladrón, su mujer y su amante, ofrecieron una visión radicalmente diferente de lo «británico». Más que buscar refugio en las evocaciones del pasado y de los valores tradicionales británicos, estos filmes se propusieron ofrecer visiones de la Gran Bretaña contemporánea como una nación fragmentada, multicultural, acribillada por la pobreza y la discordia social. Gran parte del *caché* de *Mi hermosa lavandería,* por ejemplo, deriva de la forma en que la película deconstruye nociones o formas de pensar arraigadas sobre «el otro», sean éstas étnicas, de clase o de orientación sexual. La estrategia utilizada por dicha película consiste en subvertir la percepción habitual del «otro» como un miembro de diferentes colectivos homogéneos, mostrando personajes atípicos (más que estereotípicos), como Omar y Johnny, dispuestos a crear su propio «tercer espacio» en medio de la jungla urbana contemporánea de prejuicio racial y penuria económica. A este respecto, uno de los aspectos más llamativos de *Mi hermosa lavandería* es cómo consigue reflejar la dificultosa interacción de varios grupos sociales y étnicos en la Gran Bretaña de Thatcher. En lugar de reproducir la idea de un *núcleo* de identidad británica fijo y relativamente estable, el filme sugiere que la identidad es siempre compleja, inestable y contingente, dependiendo de las circunstancias. A este respecto, la principal inquietud de creadores como Stephen Frears, Mike Leigh, Ken Loach e incluso Peter Greenaway no era tanto la representación estética de la *britishness* como un análisis «introspectivo» de la realidad contemporánea que ellos percibían. Trabajando desde el punto de vista del realismo social, estos cineastas expusieron sus temores e inquietudes por el estado de Gran Bretaña en los años ochenta. Se centraron en temas rabiosamente contemporáneos, dando una respuesta inequívocamente crítica a los efectos del régimen político de la época. Frente a la monolítica concepción thatcheriana de la sociedad, *Riff-Raff,* al igual que *Mi hermosa lavandería,* pone el énfasis en la diversidad y las diferencias culturales, el mestizaje y la heterogeneidad. De forma parecida, el análisis «social surrealista» de Mike Leigh de las relaciones interpersonales en *Grandes ambiciones* desmitifica la noción conservadora de una comunidad de personas británicas firmemente unida, homogénea y uniforme. Aunque muy estilizada en su forma, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* de Peter Greenaway representa un ataque igualmente enérgico a las políticas del thatcherismo, mostrando de forma simbólica una nación completamente trastornada y al borde del colapso.

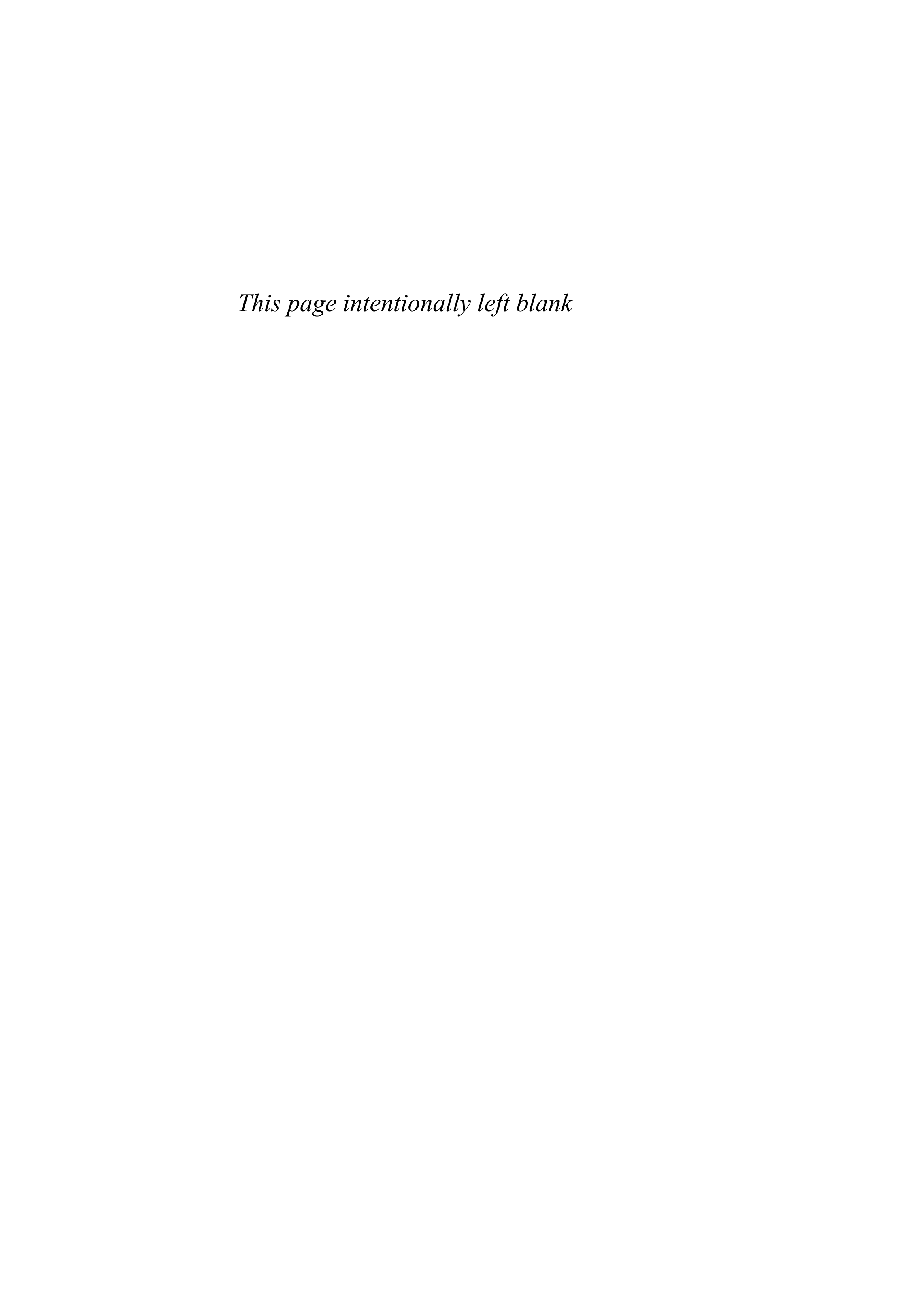
Por tanto, aunque es verdad que no existía un «movimiento» cinema-

tográfico real y, ciertamente, ningún estilo homogéneo, lo que estos cineastas tenían en común, pese al individualismo de cada uno de ellos eran, aparte de su rechazo al ambiente «thatcherita», sus perspicaces (y a veces provocativas) representaciones de las muy diferentes identidades que coexistían en la sociedad británica en su conjunto. John Hill tenía indudablemente en mente tales películas cuando sostenía que un «cine nacional» verdadero debe ser aquel que se caracteriza por «proporcionar representaciones diversas y provocadoras adecuadas a las complejidades de Gran Bretaña» (en Street, 2001, 7). A este respecto, otro conjunto de películas que abordaron «las complejidades de Gran Bretaña» fueron aquellas cuyas historias se localizaban en las periferias celtas. Utilizando como ejemplos Escocia e Irlanda del Norte, he mostrado en el capítulo seis cómo *Un tipo genial,* de Bill Forsyth, y *Agenda oculta,* de Ken Loach, se ocupan de los problemas de la identidad, la similitud y la diferencia, en parte como estrategia táctica para atraer capitales trasnacionales y un amplio rango de audiencias, pero también como una expresión de la experiencia contemporánea. Desde esta perspectiva, el «kailyardismo» retrospectivo de *Un tipo genial* no precisa ser leído como un retorno reaccionario a una identidad fija, sino como una inquietud por preguntarse sobre las relaciones entre lo local y lo nacional, entre lo regional y lo global. En realidad, la globalización del mercado económico suscita temas cruciales sobre el futuro de las formas de organización social rurales y comunales como las reinantes en Ferness, el pueblo costero escocés que se representa en la película. Mientras una reafirmación de las identidades locales y regionales, como en la película de Forsyth, puede ser una respuesta a la globalización, existe también el peligro de que las películas que se aventuran en la periferia celta lo hagan simplemente para reforzar las necesidades y los deseos de la metrópolis. Éste es precisamente el caso de *Agenda oculta,* una película de intriga política localizada en el Ulster. En este caso, la elección de la localidad es sólo un señuelo, un elemento que pretende apelar a la afinidad cultural y racial con Irlanda del Norte que sentían muchos espectadores norteamericanos. La ubicación en Irlanda de Norte se utilizó, por tanto, como un simple dispositivo de venta, asegurando la difusión internacional de un texto que trataba de Irlanda pero cuyo objetivo fundamental era denunciar la política inglesa en el Reino Unido, en especial las intrigas secretas de la trastienda de la política conservadora británica.

En suma, se ha intentado averiguar y traer a primer plano en este

libro los vínculos invisibles que de alguna manera conectaron las políticas de Margaret Thatcher con el grupo heterogéneo de cineastas que dieron vigor al cine británico durante sus años en el poder. Quizá el único vínculo común entre la extensa gama de diferentes películas producidas durante los ochenta fuera la reacción, en mayor o menor grado, contra la ideología del thatcherismo, aunque los modos de expresión de este desagrado abarcaran diferentes opciones estéticas. Por tanto, mientras que la estudiada ambigüedad de los *heritage films* permitió que fueran exportados a todo el mundo como representaciones «auténticas» de la historia y las tradiciones británicas, la oposición política más patente contra el Gobierno Thatcher de las películas del «estado de la nación» hizo su aparición en las salas de cine nacionales, más que en la Cámara de los Comunes. En conjunto, el propósito de este libro ha sido demostrar a aquellos que no están estrechamente conectados con la cultura británica cómo la animadversión contra las políticas «thatcheritas» proporcionó la chispa necesaria para obligar a los cineastas británicos a reavivar el fuego de la que Francois Truffaut dijo ser una industria mediocre, aburrida y moribunda.

Como comentario final de esta conclusión, y ya que han transcurrido diez años desde que Tony Blair pusiera punto final a casi dos décadas de Gobierno conservador de la Nueva Derecha, nos podríamos preguntar hasta qué punto el líder del «nuevo laborismo», una figura menos autoritaria y exasperante que Margaret Thatcher, pero con unas propuestas políticas parecidas (impuestos bajos, privatizaciones, flexibilidad del mercado laboral, alineamiento bélico y político con George W. Bush), ha elevado la ira de los cineastas británicos hasta la misma temperatura que en los años ochenta, pero esto sería el tema de otro libro.



This page intentionally left blank

BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, Nicholas, y Alan WARDE (2002), *Contemporary British Society,* Cambridge, Polity.

ADAIR, Gilbert (1989), «High Hopes», *Sight and Sound,* vol. 58, n.º 1 (invierno), pp. 64-65.

AGUILAR, Carlos [1986] (2001), *Guía del vídeo-cine,* Madrid, Cátedra.

AITKEN, Ian (2001), «The British Documentary Film Movement», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 60-69.

ALBERT, Michael (1992), «Conspiracy?... NOT!», *Z Magazine* (enero), pp. 17-19.

ALGAÑARAZ, Juan Carlos (1990), «La CE ve aliviada cómo Gran Bretaña despide a Thatcher», *Cambio 16,* n.º 993 (3 de diciembre), pp. 16-22.

ALGATE, Anthony, y Jeffrey RICHARDS (1999), *Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present,* Londres, I. B.

ALLEN, David (1988), «British foreign Policy and West European Co-operation», en Peter Byrd (ed.), *Foreign Policy Under Thatcher,* Oxford, Philip Allan, pp. 35-54.

AMIEL, Vincent (1984), «Comment la poésie vient aux pétroliers», *Positif,* n.º 276 (febrero), pp. 15-16.

ANDERSON, Benedict [1983] (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* Londres, Verso.

ANNAN, Noel (1985), «The Unmysterious East», *New York Review* (17 de enero), pp. 5-6.

— (1992), «Oh, What a Lovely War», *New York Review of Books,* vol. 39, n.º 9, pp. 3-4.

ANON (1981), «Chariots Begin at Home», *AIP & CO.,* n.º 35 (nov.-dic.), pp. 11-22.

APPLEYARD, Bryan (1991), «The Arts», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press, pp. 305-316.

ARNOLD, Matthew [1869] (1971), *Culture and Anarchy,* Cambridge, Cambrigde University Press.

ARTHUR, Paul (2000), *Special Relationships: Britain, Ireland and the Northern Ireland Problem,* Belfast, Blackstaff.

ASHBY, Justine, y Andrew HIGSON (eds.) (2000), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge.

ATKINSON, Bob, y Paul DURDEN (1990) «Housing Policy in the Thatcher Years», en Stephen P. Savage y Lynton Robins, *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan, pp. 117-130.

AUDÉ, Françoise (1986), «My Beautiful Laundrette: Another Future?», *Positif,* n.º 308, pp. 64-66.

AUTY, Martyn (1983), «The Forsyth Saga», *Time Out,* n.º 655 (11 de marzo), pp. 19-20.

— y Nick RODDICK (eds.) (1985), *British Cinema Now,* Londres, BFI.

BABINGTON, Bruce (ed.) (2001), *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connory,* Manchester, Manchester University Press.

BARR, Charles (1980), *Ealing Studios,* Woodstock (Nueva York), Overlook.

— (ed.) [1986] (1992), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema,* Londres, BFI.

— (2001), «Before Blackmail: Silent British Cinema», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 11-20.

BASSNETT, Susan (ed.) (1997), *Studying British Cultures,* Londres, Routledge.

BEAUFROY, Simon (1998), «Hidden Agendas», *Sight and Sound,* vol. 5, n.º 1 (marzo), p. 61.

BELL, Millicent, (1986), «What Happened in the Cave?», *Partisan Review,* vol. 53, n.º 1, pp. 103-110.

BELSEY, Catherine (1991), *Critical Practice,* Londres, Routledge.

BENNETT, Tony (1992), «Putting Policy in Cultural Studies», en Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies,* Londres, Routledge, pp. 23-38.

BEVINS, Anthony (1990), «Howe indictment could be mortal blow to Thatcher», *The Independent* (14 de noviembre), pp. 1 y 8.

BIDDIS, Michael (1987), «Thatcherism: Concepts and Interpretations», en Kenneth Minogue y Michael Biddis (eds.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 1-21.

BLAYDES, Sophia B. (1983), «Blake's "Jerusalem" and Popular Culture», *Literature/ Film Quarterly,* vol. 11, n.º 4, pp. 211-214.

BOGDANOR, Vernon (1991), «The Constitution», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press, pp. 133-143.

BORDWELL, David, y Kristin THOMPSON (1990), *Film Art: an Introduction,* Nueva York, McGraw-Hill.

BOURNE, Stephen (1998), *Black in the British Frame,* Londres y Washington, Cassell.

BOYCE, George D. (1991), «The Irish Connection», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect,* Oxford, Oxford University Press, pp. 226-238.

BRITTON, Andrew (1986), «Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment», *Movie,* n.º 31-32 (invierno), pp. 1-42.

BROWN, Geoff (1997), «Paradise Found and Lost: The Course of British Realism», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 187-198.

BROWN, Richard (1992), *Economic Revolutions in Britain 1750-1850,* Cambridge, Cambrigde University Press.

BROWN, Vivienne (1993), «The Emergence of the Economy», en Stuart Hall y Bram Gieben (eds.), *Formations of Modernity,* Cambridge, Polity Press y Universidad a Distancia, pp. 128-165.

BURROWS, Elaine (ed.) (1995), *The British Cinema Source Book,* Londres, BFI Archive Viewing Copies and Library Materials.

BYRD, Peter (ed.) (1988), *Foreign Policy Under Thatcher,* Oxford, Philip Allan.

CALWETI, John G. (1995), «Chinatown and Generic Transformations in Recent American Films», en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II,* Austin, University of Texas Press, pp. 227-245.

CAMPBELL, Beatrix (1987), *The Iron Ladies: Why do Women Vote Tory?,* Londres, Virago.

CANNADINE, David (1995), «The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the "Invention of Tradition", 1820-1977», en Eric Hobsbawm y Terrence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition,* Cambridge, Cambrigde University Press, pp. 101-164.

— (1998), *Class in Britain,* New Haven y Londres, University Press Yale.

CANNON, Damian (1985), «My Beautiful Laundrette», <http://www.film.u-net.com/Movies/ Reviews/My_Laundrette.html>.

CANONERO, Milena, <www.infoplease.com/ipa/A0149517.html>.

CARNEY, Ray, y Leonard QUART (2000), *The Films of Mike Leigh: Embracing the World,* Cambridge, Cambrigde University Press.

CARTER, Edward (1983), «Traditional values/false history», *Jump Cut,* n.º 28 (abril), pp. 15-16.

CASHMORE, E. Ellis (1988), *Dictionary of Race and Ethnic Relations,* Londres, Virago.

CAUGHIE, John (1992), «Broadcasting and Cinema: Converging Histories», en Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays,* Londres, BFI, pp. 189-206.

CAUGHIE, John, y Kevin ROCKETT (1996), *The Companion to British and Irish Cinema,* Londres, BFI.

CHAPMAN, James (1998), *The British at War,* Londres, Tauris.

CHASE, Donald (1985), «David Lean's India», *Horizon,* vol. 28, n.º 2 (marzo), p. 4.

CHIBNALL, Steve, y Robert MURPHY (eds.) (1999), *British Crime Cinema,* Londres, Routledge.

CHRISTOPHER, David (1999), *British Culture,* Londres, Routledge.

CLARK, George (1966), *Early Modern Europe,* Londres, Oxford University Press.

COLLS, Robert, y Philip DODD (eds.) (1986), *Englishness: Politics and Culture 1880-1920,* Bechenham, Croom Helm.

COMBS, Richard (1986), «Friendly fire?», *The Listener* (26 de junio), pp. 29-30.

— (1990), «Service Not Included. The Never-ending Stories of British Comedy», *The Listener,* vol. 124, n.º 3193 (29 de noviembre), p. 38.

COOK, Pam (1996), «Neither Here nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama», en Andrew Higson (ed.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema,* Londres, Casell, pp. 51-66.

— (2002), *I Know Where I am Going,* Londres, BFI Classics.

CORDAIY, Hunter (1989), «High Hopes», *Cinema Papers,* n.º 74 (julio), pp. 47-48.

CORNER, John, y Sylvia HARVEY (eds.) (1991), *Enterprise and Heritage: Cross-Currents of National Culture,* Londres, Routledge.

CORNUT-GENTILLE, Chantal (1993*a*), «Margaret Thatcher and the EEC: Britain as the Odd One Out», en *Actas XVII Congreso AEDEAN* [Asociación Española de Estudios Angloamericanos], Córdoba, pp. 161-167.

— (1993*b*), «Landscape Design and Drawing in *The Draughtsman's Contract:* Peepholes to an Age», *Miscelánea,* vol. 14, pp. 1-25.

— (1994), «Margaret Thatcher: dos facetas del poder de una mujer», en María José Jiménez Tomé y Encarnación Barranquero Texeira (eds.), *Estudios sobre la mujer: marginación y desigualdad,* Málaga, Universidad de Malaga (Atenea, 11), pp. 119-139.

— y Felicity HAND (1995), «What do we mean by Culture? Overview of Main Concepts and Ideas», en Chantal Cornut-Gentille y Felicity Hand (eds.), *Culture and Power,* Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 1-17.

— y Felicity HAND (eds.) (1995), *Culture and Power,* Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona.

— (ed.) (1999), *Culture and Power: Cultural Confrontations,* Zaragoza, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Zaragoza.

COVENEY, Michael (1997), *The World According to Mike Leigh,* Londres, Harper Collins.

CRAIG, Cairns (1982), *Scotch Reels,* Londres, BFI.
— (1991), «Rooms without a View», *Sight and Sound,* 1-2 (junio), pp. 10-13.
CRANG, Philip, y Peter JACKSON (2001), «Geographies of Consumption», en David Morley y Kevin Robins (eds.), *British Cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 327-342.
CREWE, Ivor (1987), «Has the Electorate Become Thatcherite?», en Robert Skidelsky (ed.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 25-49.
— (1991), «Values: The Crusade that Failed», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press, pp. 239-250.
CRICK, Bernard (1991), «The English and the British», en Bernard Crick (ed.), *National Identities: The Constitution of the United Kingdom,* Cambridge, Blackwell, pp. 90-104.
— (ed.) (1991), *National Identities: The Constitution of the United Kingdom,* Cambridge, Blackwell.
CURRIE, David (1990), «World Capitalism in Recession», en Stuart Hall y Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism*, Londres, Lawrence and Wishart, pp. 79-109.
DAHRENDORF, Ralf (1987), «Changing Social Values under Mrs Thatcher», en Robert Skidelsky (ed.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 191-201.
DELANY, Paul (1995), «"Islands of Money": Rentier Culture in *Howards End*», en Jeremy Tambling (ed.), *E. M. Forster,* Basingstoke y Londres, Macmillan, pp. 67-80.
DELEYTO ALCALÁ, Celestino (2001), «The nun's story: feminity and Englishness in the films of Deborah Kerr», en Bruce Babington (ed.), *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery,* Manchester y Nueva York, Manchester University Press, pp. 120-131.
DEWSON, Lisa (1983), «Life, Lancaster & Local Hero», *Photoplay,* vol. 34, n.º 4 (abril), pp. 16-17.
DICK, Eddie (ed.) (1990), *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book,* Edimburgo, Scottish Film Council y BFI.
DICKINSON, Margaret, y Sarah STREET (1985), *Cinema and the State: The Film Industry and the British Government 1927-84,* Londres, BFI.
DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1990), *Las claves del depotismo ilustrado, 1715-1789,* Barcelona, Planeta.
DRIVER, Stephen, y Luke MARTELL (2001), «Blair and "Britishness"», en David Morley y Kevin Robins (eds.), *British cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 461-472.

DUCHEN, Claire (1986), *Feminism in France,* Londres, Routledge.
DURHAM, Martin (1991), *Sex and Politics: The Family and Morality in the Thatcher Years,* Londres, Macmillan.
DUTTA, Robi (1995), «How Proposed Bill of Rights Would Treat the Monarchy», *The Guardian* (martes, 10 de enero), p. 4.
DYER, Richard (1993), «White», en *The Matter of Images: Essays on Representations,* Londres, Routledge, pp. 137-163.
EAGLETON, Mary (ed.) [1986] (1993), *Feminist Literary Theory: A Reader,* Oxford, Blackwell.
EBERT, Roger (1986), «My Beautiful Laundrette», <http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1986/04/52849.html>.
— (1999), «The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover», <http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1999/01/thecook.html>.
EDGELL, Stephen (1997), *Class,* Londres, Routledge.
ELLES, Diana (1987), «The Foreign Policy of the Thatcher Government», en Kenneth Minogue, *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 95-111.
ELLICKSON, Lee, y Richard PORTON [1994] (2002), «I Find the Tragicomic Things in Life: An Interview with Mike Leigh», *Cinéaste,* vol. 20, n.º 3 (abril), pp. 10-17.
ELSAESSER, Thomas (1996), «Images for Sale: The "New" British Cinema», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism,* Londres, UCL, pp. 52-70.
Encyclopaedia Britannica, Londres, vol. II, p. 477; vol. III, p. 790; vol. IV, p. 865.
ENGELS, Friedrich [1884] (1986), *The Origin of the Family, Private Property and the State,* Londres, Penguin.
ENKERMANN, Jürgen (1998), «Globalisation, Sense of Place and Questions of Identity», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 5, n.º 2, pp. 111-127.
ERIKSON, Raymond (1984), «Social class of men, women and families», *Sociology,* n.º 18, pp. 500-514.
FALK, Quentin (1982), «Local Heroes», *Sight and Sound,* vol. 51, n.º 4 (otoño), p. 226.
FARNHAM, David (1990), «Trade Union Policy 1979-89: Restriction or Reform?», en Stephen P. Savage y Lynton Robins, *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan, pp. 60-71.
FINCH, Mark (1985), «Victim, Victorious?», *City Limits,* n.º 215 (15 de noviembre), pp. 13-15.
FISKE, John, y John HARVEY (1978), *Reading Television,* Londres, Methuen.
FITZSIMMONS, Linda (1989), «Theatre in Thatcher's Britain: Organizing the Opposition», *National Theatre Quarterly,* vol. 5, 18 (mayo), pp. 113-123.

FRAMPTON, Saul (2000), «Peter Greenaway», en Tom Pendergast y Sara Pendergast (eds.), *International Dictionary of Films and Filmmakers,* 5 vols., vol. 2, *Directors,* Nueva York, Boston, San Francisco, Londres, St. James Press, pp. 390-393.

FRASER, Antonia (1988), *The Warrior Queens,* Londres, Weidenfeld & Nicholson.

FRENCH, Sean (1989), «Spit Roast: *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*», *Sight and Sound,* n.º 58, pp. 277-278.

FREUD, Sigmund (1977), *On Sexuality,* vol. 7, Londres, Penguin.

FRIEDMAN, Lester, y Scott STEWART (1994), «Keeping his own voice: an interview with Stephen Frears», en Winston Dixon Wheeler (ed.), *Re-Viewing British Cinema, 1900-1992,* Albany, State University of New York Press, pp. 221-240.

— (ed.) [1993] (1996), *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started,* Londres, UCL Press.

FRYER, Peter (1984), *Staying Power. The History of Black People in Britain,* Londres, Pluto.

FURNESS, Mary (1983), «Backwards and forwards», *The Times Literary Supplement,* n.º 4167, p. 132.

GAMBLE, Andrew (1988), *The Free Economy and the Strong State. The Politics of Thatcherism,* Londres, Macmillan.

GARCÍA BRUSCO, Carlos (1996), *Ken Loach,* Madrid, Ediciones JC.

GARCIA TSAO, Leonardo (1996), «Peter Greenaway. Un cineasta controvertido», *Dicine: Revista de Difusión e Investigación,* n.º 65 (enero-febrero), pp. 10-15.

GARDINER, Jean (1990), «Women, Recession and the Tories», en Stuart Hall y Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 188-206.

GELLNER, Ernest (1983), *Nations and Nationalism,* Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.

GIBBONS, Luke (1996), *Transformation in Irish Culture,* Cork, Cork University Press.

GILBERT, Harriet (1997), «An Interview with Hanif Kuresihi» [transcrito por Sebastian Klammer], <http://ourworld.compuserve.com/homepages/se_Klammer/interv-e.htm>.

GILLIE, Christopher (1983), *A Preface to Foster,* Harlow, Longman.

GILROY, Paul (1987), *There Ain't No Black in the Union Jack,* Londres, Hutchinson.

— (1992), «Cultural Studies and Ethnic Absolutism», en Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies,* Londres, Routledge, pp. 187-198.

— (1999), «The Politics of Culture» en *Black Film Bulletin,* vol. 7, n.º 1 (primavera), p. 3.

GISCARD D'ESTAING, Valéry (1990), «The Names She Has Been Called», *The Independent* (23 de noviembre), p. 4.

GIUSTI, Luciano de (1999), *Ken Loach,* Bilbao, Mensajero.

GLAESSNER, Verina (1991), «Hidden Agenda», *Monthly Film Bulletin,* vol. 58, n.º 684 (enero), pp. 18-19.

GOMBRICH, E. H. (1988), *The Story of Art,* Oxford, Phaidon.

GONZÁLEZ, Rosa (2002), «The Cultural Greening of Britain», en Inés Praga Terente (ed.), *Irlanda ante un nuevo milenio,* Burgos, Asociación de Estudios Irlandeses, pp. 17-35.

— (2003), «Time Isn't Always Time Past in Northern Ireland» [en prensa].

GOROSTIZA, Jorge (1995), *Peter Greenaway,* Madrid, Cátedra.

GRAINGER, J. H. (1986), *Patriotisms: Britain 1900-1939,* Londres, Routledge.

GRANT, Barry Keith (ed.) (1995), *Film Genre Reader II,* Austin, University of Texas Press.

GRAY, Robert (1990), «The Falklands Factor», en Stuart Hall y Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 271-281.

GREEN, Michael (1996), «De-centred Britain», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 3, n.º 1, pp. 5-14.

GREENSLADE, Roy (2000), «Editors as censors: The British press and films about Ireland», *Journal of Popular British Cinema,* n.º 3, pp. 77-92.

GRIERSON, John (1933), «The Documentary Producer», *Cinema Quarterly,* vol. 2, n.º 1 (otoño), pp. 3-12.

GRIPSRUD, Jostein (1998), «Film Audiences», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 202-212.

GROSSBERG, Lawrence, Cary NELSON y Paula TREICHLER (eds.) (1992), *Cultural Studies,* Londres, Routledge.

GROVE, Martin (1993), «"Howards End" good Sony Classics beginning», *Hollywood Reporter,* vol. 326, n.º 4 (26 de diciembre), p. 14.

GUARD, Candy (1995), «Rough Humour», *Sight and Sound,* vol. 5, n.º 1 (enero), p. 69.

GUIBERNAU, Monserrat [1996] (1998), *Nationalisms,* Cambridge, Polity.

— y David GOLDBLATT (2000), «Identity and Nation», en Kathryn Woodward (ed.), *Questioning Identity: Gender, Class, Nation,* Londres, Routledge, pp. 115-155.

GUNDERS, John (2001) «Escape from the kitchen», *Metro,* n.º 127-128 (otoño-invierno), pp. 129-136.

HAHN, Frank (1987), «On Market Politics», en Robert Skidelsky (ed.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 107-124.

HALL, Sheldon (2001), «The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, 191-199.

HALL, Stuart, et ál. (1978), *Policing the Crisis: Mugging, The State and Law and Order,* Londres, Macmillan.

— (1988), «Blue Election, Election Blues», *The Hard Road to Renewal,* Londres, Verso, pp. 259-267.

— y Jacques MARTIN (eds.) [1983] (1990), *The Politics of Thatcherism,* Londres, Lawrence and Wishart.

— (1991), «Old and New Identities, Old and New Ethnicities», en Anthony D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World System,* Londres, Macmillan, pp. 41-68.

— y Bram GIEBEN (eds.) (1993), *Formations of Modernity,* Cambridge, Polity en asociación con la Universidad a Distancia.

— (1996), «Cultural Studies: two paradigms», en Jessica Munns y Gita Rajan (eds.), *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice,* Londres, Longman, pp. 194-207.

— et ál. (1998), «Rivers of Racism-Thirty Years On», *New Statesman* (17 de abril), pp. 13-19.

HAND, Felicity (1993), *Translated People: A Sociological analysis of Asians in Great Britain and a Study of British Responses to Post-War Migrants from the Indian Subcontinent* [tesis doctoral], Departamento de Filología Anglesa i Germanística, Facultat de Lletres, Universitat Autónoma de Barcelona.

— (1994), «How British are the Asians?», *Wasafiri,* n.º 20 (otoño), pp. 9-14.

HARPER, Sue (2001), «Bonnie Prince Charlie Revisited: British Costume Film in the 1950s», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 127-135.

HARVEY, Sylvia (1994), «Channel 4 Television: From Annan to Grade», en Stuart Hood (ed.), *Behind the Screens: The Structure of British Television in the Nineties,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 110-125.

HENNESSY, Peter (1987), «The Prime Minister, the Cabinet and the Thatcher Personality», en Kenneth Minogue y Michael Biddis (eds.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 55-72.

HEWISON, Robert (1987), *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline,* Londres, Methuen.

HIGSON, Andrew (1989), «The Concept of National Cinema», *Screen,* vol. 30, n.º 4 (otoño), pp. 36-46.

— (1992), «Britain's outstanding Contribution to the Film: the Documentary-Realist Tradition», en Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays 90 Years of British Cinema,* Londres, BFI, pp. 72-98.

HIGSON, Andrew (1993), «Representing the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism. Fires Were Started,* Londres, UCL Press, pp. 109-129.

— (ed.) (1996), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema,* Londres, Casell.

— (1997), *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain,* Oxford, Clarendon.

— (1998*a*), «Nationality: National Identity and the Media», en Adam Briggs y Paul Cobley (eds.), *The Media: An Introduction,* Harlow, Longman, pp. 354-364.

— (1998*b*), «British Cinema», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 501-510.

— y Justine ASHBY (eds.) (2000*a*), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge.

— (2000*b*), «The Limiting Imagination of National Cinema», en Mette Hjort y Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation,* Londres, Routledge, pp. 63-74.

HILL, John (1992), «The issue of national cinema and British film production», en Duncan Petrie (ed.), *New Questions of British Cinema,* Londres, BFI, pp. 10-21.

— Martin MCLOONE y Paul HAINSWORTH (eds.) (1994), *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe,* Belfast, Institute of Irish Studies, University of Ulster, BFI.

— (1996), «British Television and Film: The Making of a Relationship», en John Hill y Martin McLoone (eds.), *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television,* Luton, John Libbey Media y University of Luton Press, pp. 151-176.

— y Martin MCLOONE (eds.) (1996), *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television,* Luton, John Libbey Media y University of Luton Press.

— (1997*a*), «Interview with Ken Loach», en George McKnight (ed.), *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach,* Trowbridge, Flick, pp. 163-175.

— (1997*b*), «Film and Television», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 605-612.

— y Pamela Church GIBSON (eds.) (1997*c*) *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press.

— (1997*d*), «Images of Violence», en K. Rockett, L. Gibbons y J. Hill, *Cinema and Ireland,* Londres, Croom Helm, pp. 147-162.

HILL, John (1998), «Every fuckin' choice stinks», *Sight and Sound,* vol. 8, n.º 11 (noviembre), pp. 18-21.
— (1999*a*), *British Cinema in the 1980s,* Oxford, Clarendon.
— (1999*b*), «Allegorising the nation: British gangster films of the 1980s», en Steve Chibnall y Robert Murphy (eds.), *British Crime Cinema,* Londres, Routledge, pp. 160-171.
HIPSKY, Martin A. (1994), «Anglophil(m)ia: Why does America Watch Merchant-Ivory Movies?», *Journal of Popular Film and Television,* vol. 22, n.º 3 (otoño), pp. 98-100.
HJORT, Mette, y Scott MACKENZIE (eds.) (2000), *Cinema and Nation,* Londres, Routledge.
HOBSBAWM, Eric (1990), «Falklands Fallout», en Stuart Hall y Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 257-271.
— (1992), *Nations and Nationalism Since 1780,* Cambridge, Cambrigde University Press.
— y Terrence RANGER (eds.) [1983] (1995), *The Invention of Tradition,* Cambridge, Cambrigde University Press.
HOGGART, Richard [1957] (1976), *The Uses of Literacy,* Harmondsworth, Penguin.
HOGGART, Simon (1990), «Thatcher, Public Face, Private Life», *Observer Magazine* (2 de diciembre), pp. 9-17.
HOOD, Stuart (ed.) (1994), *Behind the Screens: The Structure of British Television in the Nineties,* Londres, Lawrence and Wishart.
HORTON, Sylvia (1990), «Local Government 1979-89: A Decade of Change», en Stephen P. Savage y Lynton Robins, *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan, pp. 172-186.
HOUGHTON, Walter (1975), *The Victorian Frame of Mind,* New Haven y Londres, University Press Yale.
HUNTER, Alan (1990), «Bill Forsyth: The Imperfect Anarchist», en Eddie Dick (ed.), *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book,* Edimburgo, Scottish Film Council y BFI, pp. 151-162.
HUTCHINGS, Peter J. (1995), «A Disconnected View: Foster, Modernity and film», en Jeremy Tambling (ed.), *E. M. Forster,* Basingstoke y Londres, Macmillan, pp. 213-228.
HUXLEY, Aldous [1978] (1986), *The Human Situation: Lectures at Santa Barbara, 1959,* Londres, Triad Grafton.
ILLIFFE, Steve (1990), «Dismantling the Health Service», en Stuart Hall y Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 235-257.

In Camera, 1991 (otoño), pp. 3-4.

INGLIS, Fred (1993), *Cultural Studies,* Oxford, Blackwell.

JENKS, Chris (1993), *Culture,* Londres, Routledge.

JIMÉNEZ TOMÉ, María José, y Encarnación BARRANQUERO TEXEIRA (eds.) (1994) *Estudios sobre la mujer: marginación y desigualdad,* Málaga, Universidad de Malaga (Atenea, 11).

JOHNSTON, Ruth. D. (2002), «The Staging of the Bourgeois Imaginary in *The Cook, The Thief, His Wife, and Her Lover*», *Cinema Journal,* vol. 41, n.º 2, pp. 19-40.

JOHNSTON, Sheila (1985), «Charioteers and Ploughmen», en Martyn Auty y Nick Roddick (eds.), *British Cinema Now,* Londres, BFI, pp. 99-110.

JONES, Kelvyn, Frances MILLARD y Liz TWIGG (1990), «"The Right to Know": Government and Information», en Stephen Savage y Lynton Robins (eds.), *Public Policy Under Thatcher,* Basingstoke, Macmillan, pp. 203-217.

JORDAN, Glenn, y Chris WEEDON (1995), *Cultural Politics: Class, Gender and Race in the Postmodern World,* Oxford, Blackwell.

JOYCE, Patrick (1995), *Class,* Oxford, Oxford University Press.

KAVANAGH, Dennis, y Peter MORRIS (1989), *Consensus Politics from Attlee to Thatcher,* Oxford, Basil Blackwell.

— y Anthony SELDON (eds.) (1991), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press.

KEARNEY, Hugh (1991), «Four Nations or One?», en Bernard Crick (ed.), *National Identities: The Constitution of the United Kingdom,* Oxford, Blackwell, pp. 1-7.

— [1989] (1995), *The British Isles: A History of Four Nations,* Cambridge, Cambridge University Press.

KEDOURIE, Elie [1960] (1993), *Nationalism,* Oxford, Blackwell.

KELLY, Richard (2002), «"We shouldn't be doing this"». The Navigators: Stories from the Trackside», *Critical Quarterly,* vol. 44, n.º 1 (primavera), pp. 119-123.

KENNEDY, Harlan (1991), «Mike Leigh. About his Stuff», *Film Comment,* vol. 27, n.º 5 (septiembre-octubre), pp. 18-22 y 24.

KING, Anthony (1987), «Margaret Thatcher as a Political Leader», en Robert Skidelsky (ed.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 51-64.

— (ed.) (1991), *Culture, Globalization and the World System,* Londres, Macmillan.

KIPNIS, Laura (1989), «"The Phantom Twitchings of an Amputated Limb": Sexual Spectacle in the Post Colonial Epic», *Wide Angle,* vol. 11, n.º 4 (octubre), p. 50.

KOLKER, Robert P. (1998), «The Film Text and Film Form», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 11-23.

KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror, an Essay on Abjection,* Nueva York, Columbia University Press.

KRUTNIK, Frank (2000), *Inventing Jerry Lewis,* Washington y Londres, Smithsonian.

KUMAR, Krishan (2001), «"Englishness" and English National Identity», en David Morley y Kevin Robins (eds.), *British Cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 41-57.

KUREISHI, Hanif (1985), «Dirty Washing», *Time Out,* n.º 795 (14 de noviembre), pp. 25-26.

LA CRUZ, Anita (1998), *Appropriations of the Child's Point of View in British Cinema 1945-1955* [trabajo de investigación de tercer ciclo], Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Zaragoza.

LAMBLEY, Dorrian (1992), «In Search of a Radical Discourse for Theatre», *National Theatre Quarterly,* vol. 8, n.º 29 (febrero), pp. 24-47.

LANDY, Marcia (1991), *British Genres,* Princeton, Princeton University Press.

— (2000), «The Other Side of Paradise: British Cinema from an American Perspective», en Justine Ashby y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge, pp. 63-80.

LANGLAND, Elizabeth (1995), «Gesturing towards an Open Space: Gender, Form and Language in *Howards End*», en Jeremy Tambling (ed.), *E. M. Forster,* Basingstoke y Londres, Macmillan, pp. 81-99.

LANT, Antonia (1996), «Women's Independent Cinema: The Case of Leeds Animation Workshop», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism. Fires Were Started,* Londres, UCL Press, pp. 161-187.

LASSALLY, Walter (1984), «Photographing *Heat and Dust*», *American Cinematographer,* vol. 65, n.º 1 (enero), pp. 46-48.

LAWRENCE, Amy (1997), *The Films of Peter Greenaway,* Cambridge, Cambrigde University Press.

LAY, Samantha (2002), *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit,* Londres, Wallflower.

LEVINE, Perry (1986), «Passage to the Odeon», *Literature-Film Quarterly,* vol. 14, n.º 3, pp. 139-150.

LIGHT, Alison (1991), «Englishness», *Sight and Sound* (julio), p. 63.

LINDLEY, Arthur (1992), «Raj as Romance, Raj as Parody», *Literature-Film Quarterly,* vol. 20, n.º 1, pp. 61-67.

LINDSAY, Isobel (2000), «Anglo-Scottish Stereotypes: Popular Perceptions of National Identity», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 7, n.º 1, pp. 51-60.

LIPPARD, Chris, y Guy JOHNSON (1996), «Private Practice, Public Health: The Politics of Sickness and the Films of Derek Jarman», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism. Fires Were Started,* Londres, UCL Press, pp. 278-293.

LOVELL, Alan, y Jim HILLIER (1972), *Studies in Documentary,* Londres, Secker & Warburg/BFI.

LOVELL, Terry (1985), *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure,* Londres, BFI.

LOWENSTEIN, Adam (2000), «"Under-the-skin horrors": social realism and classlessness in *Peeping Tom* and the British New Wave», en Justine Ashby y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres y Nueva York, Routledge, pp. 221-232.

LUPTON, Carol, y Dave RUSSELL (1990), «Equal Opportunities in a Cold Climate», en Stephen P. Savage y Lynton Robins, *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan, pp. 187-201.

LUZÓN AGUADO, Virginia (2000), «The Family as Target: Narratives of Besiegement in the Contemporary Psychothriller» [trabajo de tercer ciclo de la Universidad de Zaragoza].

LYONS, Frank (1990), «Beyond Political Stalemate: New Thinking on Northern Ireland», en Stephen P. Savage y Lynton Robins (eds.), *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan, pp. 219-226.

MACPHERSON, C. B. (1990) *Burke,* Oxford, Oxford University Press.

MALCOMSON, Scott L. (1985), «Modernism comes to the cabbage patch. Bill Forsyth and the "Scottish cinema"», *Film Quarterly,* vol. 17, n.º 2 (invierno), pp. 16-22.

MALIK, Sarita (1996), «Beyond "The Cinema of Duty"? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s», en Andrew Higson (ed.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema,* Londres, Cassell, pp. 202-215.

MARTIN ALEGRE, Sara (1999), «Addiction to Freedom: Scottish Identity in *Braveheart* (1995) and *Trainspotting* (1996)», en Chantal Cornut-Gentille (ed.), *Culture and Power: Cultural Confrontations,* Zaragoza Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Zaragoza, pp. 321-333.

MARTÍNEZ-RITUERTO, Ricardo (1990), «Se apaga una estrella», *El País* (domingo, 25 de noviembre), pp. 1-3.

MARWICK, Arthur (1990), *British Society Since 1945,* Harmondsworth, Penguin.

MARX, Karl, y Friedrich ENGELS [1848] (1988), *The Manifesto of the Communist Party,* Harmondsworth, Penguin.

MAUDE, Colette (1989), «High Hopes», *Films and Filming,* n.º 411 (enero), pp. 27-28.

McArthur, Colin (1994), «The Cultural Necessity of a Poor Celtic Cinema», en John Hill, Martin McLoone y Paul Hainsworth (eds.), *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe,* Belfast, Institute of Irish Studes, University of Ulster, BFI, pp. 112-125.
— (1998*a*), «Scotland and the *Braveheart* Effect», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 5, n.º 1, pp. 27-39.
— (1998*b*), «Artists and Phillistines: the Irish and Scottish Film Milieux», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 5, n.º 2, pp. 143-153.
McBain, Janet (1990), «Scotland in Feature Film: A Filmography», en Eddie Dick (ed.), *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book,* Edimburgo, Scottish Film Council y BFI, pp. 233-253.
McCrone, David (1992), *Understanding Scotland: the Sociology of a Stateless Nation,* Londres, Routledge.
— (2001), «Scotland and the Union: Changing Identities in the British State», en David Morley y Kevin Robins (eds.), *British Cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 97-108.
McDowall, David (1996), *Britain in Close Up,* Harlow, Longman.
McDowell, Linda (2001), «Changing Cultures of Work: Employment, Gender, and lifestyle», en David Morley y Kevin Robins (eds.), *British Cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 343-361.
McFarlane, Brian (1992), «Literature-Film Connections: Three Films Reviewed», *Cinema Papers Australia,* n.º 89 (agosto), pp. 32-35.
— (2001), «The More Things Change... British Cinema in the 90s», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 273-280.
McIlheney, Barry (1991*a*), «Hidden Agenda?», *Empire,* n.º 20 (febrero), p. 24.
— (1991*b*), «Licence to Kill?», *Empire,* n.º 20 (febrero), pp. 41-42.
McIlroy, Brian (1996), «The Repression of Communities: Visual Representations of Northern Ireland during the Thatcher Years», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism,* Londres, UCL Press, pp. 92-108.
McKnight, George (ed.) (1997), *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach,* Trowbridge, Flick.
McLoone, Martin (1994), «National Cinema and Cultural Identity: Ireland and Europe», en Martin McLoone, John Hill y Paul Hainsworth (eds.), *Border Crossing: Film in Ireland , Britain and Europe,* Belfast, Institute of Irish Studies, University of Ulster, BFI, pp. 146-173.
— y John Hill (eds.) (1996), *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television,* Luton, John Libbey Media, University of Luton Press.

MCLOONE, Martin, (1998), «Ireland and cinema», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 510-516.
— (2000), *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema,* Londres, BFI.
— (2001), «Internal Decolonisation? British Cinema and the Celtic Fringe», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 184-190.
MCVAY, Douglas (1983), «Local Hero», *Films and Filming,* n.º 341 (febrero), pp. 36-37.
MEDHURST, Andy (1992), «Music Hall and British Cinema», en Charles Barr, *All Our Yesterdays,* Londres, BFI, pp. 168-188.
MERCER, Kobena (ed.) (1988), *Black Film, British Cinema,* Londres, ICA.
— (1989), «Recoding Narratives of Race and Nation», *Independent Film and Video Monthly,* vol. 12, n.º 1 (enero-febrero), pp. 19-26.
MICHIE, Alastair (1992), «Scotland: Strategies of Centralisation», en Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays,* Londres, BFI, pp. 252-271.
MILLAR, Gavin (1985), «The Real India?», *Sight and Sound,* vol. 54, n.º 2 (primavera), pp. 139-140.
MILNE, Tom (1983*a*), «Indian Summers», *Stills,* n.º 6 (mayo-junio), p. 83.
— (1983*b*), «Local Hero», *Monthly Film Bulletin,* vol. 50, n.º 591, pp. 87-88.
MINFORD, Patrick (1987), «Mrs. Thatcher's Economic Reform Programme: Past, Present and Future», en Robert Skidelsky (ed.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 93-106.
MINOGUE, Kenneth (ed.) (1987), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan.
— (1987), «The Emergence of the New Right», en Robert Skidelsky (ed.), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan, pp. 125-142.
MITCHELL, Edward (1995), «Apes and Essences: Some Sources of Significance in the American Gangster Film», en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II,* Austin, University of Texas Press, pp. 203-212.
MODOOD, Tarig, et ál. (1997), *Ethnic Minorities in Britain. Diversity and Disadvantage,* Londres, Policy Studies Institute.
MOI, Tori (1988), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory,* Londres, Routledge.
MONACO, James (1981), *How to Read a Film,* Oxford, Oxford University Press.
MONK, Claire (1995), «Sexuality and the Heritage», *Sight and Sound,* vol. 5, n.º 10 (octubre), pp. 33-34.
— (2000), «Underbelly UK: The 1990s underclass film, masculinity and the ideologies of "new" Britain», en Justine Ashby y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge, pp. 274-287.

MONK, Claire (2002), «The British heritage-film debate revisited», en Claire Monk y Amy Sargeant (eds.), *British Historical Cinema,* Londres, Routledge, pp. 176-197.

— y Amy SARGEANT (eds.) (2002), *British Historical Cinema,* Londres, Routledge.

MORALES, Y. (1986), *Historia Universal del arte: barroco y rococó,* vol. VII, Barcelona, Planeta.

MORLEY, David, y Kevin ROBINS (eds.) (2001), *British Cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press.

MULVEY, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures,* Londres, Macmillan.

MUNNS, Jessica, y Gita RAJAN (eds.) (1996), *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice,* Londres, Longman.

MURIE, Alan (1991), «Housing and the Environment», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press, pp. 213-225.

MURPHY, Robert (1992), «Under the Shadow of Hollywood», en Charles Barr, *All Our Yesterdays,* Londres, BFI, pp. 47-71.

— (ed.) (1997), *The British Cinema Book,* Londres, BFI.

— (ed.) (2001), *The British Cinema Book,* Londres, BFI.

NAIRN, Tom (1981), *The Break-up of Britain,* Londres, Verso.

— (1994), *The Enchanted Glass: Britain and its Monarchy,* Londres, Radius.

NAPPER, Lawrence (2001), «A Despicable Tradition? Quota-quickies in the 1930s», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 45-53.

NEALE, Steve (1982), «Chariots of Fire, Images of Men», *Screen,* vol. 23, n.º 3-4 (sept.-oct.), pp. 47-53.

— [1980] (1992), *Genre,* Londres, BFI.

— (1995), «Questions of Genre», en Barry Keith Grant (ed.), *Film, Genre Reader II,* Austin, University of Texas Press, pp. 159-183.

NEUMAIER, Joe (1999), «Fire Starter», *Entertainment Weekly,* n.º 504 (septiembre), p. 156.

NIEL, Philippe (1991), «Des ras ou des hommes?», *Positif,* n.º 370 (diciembre), p. 46.

NOETZEL, Thomas (1994), «Political Decadence? Aspects of Thatcherite Englishness», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 1, n.º 2, pp. 133-149.

NORMAN, Barry (1990), «Heroic Effort», *Radio Times,* vol. 267, n.º 3494 (diciembre), p. 31.

— (1994), «On the back to basis values of "Chariots of Fire"», *Radio Times* (23-29 de julio), p. 42.

O'DRISCOLL, James (1995), *Britain. The Country and its People: An Introduction for Learners of English,* Oxford, Oxford University Press.

OLIVER, Kelly (1993), *Reading Kristeva,* Bloomington e Indianápolis, University of Indiana Press.

ORR, John (2000), «The Art of National Identity: Peter Greenaway and Derek Jarman», en Justine Ashby y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge, pp. 327-338.

ORTNER, Sherry B. (1989), «Is Female to Male as Nature Is to Culture?», en Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society,* Stanford (California), Stanford University Press, pp. 67-87.

ORWELL, George [1937] (1989), *The Road to Wigan Pier,* Londres, Penguin.

— [1946] (1953), *A Collection of Essays,* Nueva York, Harbrace Paperbound Library, pp. 252-279.

OSBORNE, Nicola (2000), «My Beautiful Laundrette», <http://www.eufs.org.uk/films/my_beautiful_laundrette.html>.

OSMOND, John (1988), *The Divided Kingdom,* Londres, Constable.

Oxford Dictionary of New Words (1991), Oxford, Oxford University Press.

PANNIFER, Bill (1991), «Agenda Bender», *The Listener,* vol. 125, n.º 3197 (3 de enero), p. 30.

PARK, James (1990), *British Cinema: The Lights that Failed,* Londres, B. T. Batsford.

PARKINSON, David (2001), «Videos to buy: classic Merchant Ivory», *Empire,* n.º 141 (marzo), p. 132.

PATERSON, Lindsay (1994), *The Autonomy of Modern Scotland,* Edimburgo, Edinburgh University Press.

PENDERGAST, Tom, y Sara PENDERGAST (eds.) (2000), *International Dictionary of Films and Filmmakers,* 5 vols., vol. 2, *Directors,* Nueva York, Boston, San Francisco, Londres, St. James Press.

PETLEY, Julian (1992*a*), «Cinema and State», en Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays 90 Years of British Cinema,* Londres, BFI, pp. 31-47.

— (1992*b*), *Ken Loach: la mirada radical,* Semana Internacional del Cine de Valladolid [traducción, Carlos Herrero].

— (2000*a*), «Mike Leigh», en Tom Pendergast y Sara Pendergast (eds.), *International Dictionary of Films and Filmmakers,* 5 vols., vol. 2, *Directors,* Nueva York, Boston, San Francisco, Londres, St. James Press, pp. 589-592.

— (2000*b*), «Ken Loach», en Tom Pendergast y Sara Pendergast (eds.), *International Dictionary of Films and Filmmakers,* 5 vols., vol. 2, *Directors,* Nueva York, Boston, San Francisco, Londres, St. James Press, pp. 615-619.

PETRIE, Duncan (ed.) (1992), *New Questions of British Cinema,* Londres, BFI.
— (2000), «Bill Forsyth», en Tom Pendergast y Sara Pendergast (eds.), *International Dictionary of Films and Filmmakers,* 5 vols., vol. 2, *Directors,* Nueva York, Boston, San Francisco, Londres, St. James Press, pp. 346-348.
PETTERSON, Frank (1996), «The Northern Lights Planetarium», <http://www.imv.viti no/english/science/publicat/waynorth/wn1/part01.htm>.
PIERCE-ROBERTS, Tony (1991), «What's in a Look?», *In Camera* (otoño), pp. 3-4.
PRADO, Juan Manuel (dir.) (1988), *Siglo XX. Los años dorados,* Barcelona, Orbis.
PRAGA TERENTE, Inés (ed.) (2002) *Irlanda ante un nuevo milenio,* Burgos, Asociación de Estudios Irlandeses.
PYM, John (1982), «A Passage to India», *Monthly Film Bulletin,* vol. 52, n.º 615, pp. 100-101.
— (1989), «High Hopes», *Monthly Film Bulletin,* vol. 56, n.º 660 (enero), pp. 9-10.
QUADFLIEG, Olga (1994), «Across Borders, Beyond Borders: Perspectives of a Multicultural Society», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 1, n.º 2, pp. 149-172.
QUART, Leonard, y Barbara QUART (1989), «High Hopes» en *Cinéaste,* vol. 17, n.º 2, pp. 47, pp. 56-57.
— (1993), «Riff-Raff», *Cinéaste,* vol. 20, n.º 2, pp. 54-55.
— (1994), «The Politics of Irony: The Frears-Kureishi Films», en Winston Dixon Wheeler (ed.), *Re-Viewing British Cinema, 1900-1992,* Albany, State University of New York Press, pp. 241-248.
— (1996), «The Religion of the Market», en Lester Friedman, *British Cinema and Thatcherism,* Londres, ULC, pp. 15-35.
RAMSAY, Robin (2002), *The Rise of New Labour,* Harpenden, Pocket Essentials.
RAPHAEL, Adams (1990), «Maggie's Enemies Within», *Observer* (25 de noviembre), p. 13.
RAPHAEL, D. D. (1989), *Adam Smith,* Oxford, Oxford University Press.
REES-MOGG, William (1990), «Adiós a la "dama de hierro": epitafio para una líder», *El País* (sábado, 24).
RICHARDS, Jeffrey (1984), *The Age of the Dream Palace, 1930-1939,* Londres, Routledge y Kegan Paul.
— (1997), *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army,* Manchester, Manchester University Press.
RIDDELL, Peter (1987), *The Thatcher Government,* Oxford, Martin Roberston.
— (1991), «Cabinet and Parliament», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press, pp. 101-114.

ROBERTS, B. C. (1991), «Trade Unions», en Dennis Kavanagh y Anthony Seldon (eds.), *The Thatcher Effect: A Decade of Change,* Oxford, Oxford University Press, pp. 64-80.

ROBERTS, Yvonne (1990), «Why Mrs Thatcher is not a role model», *Observer* (25 de noviembre), p. 15.

ROBINSON, Andrew (1983), «Heat and Dust», *Films and Filming,* n.º 340 (enero), p. 21.

ROBSON,W. (1986), *20th Century Britain,* Oxford.

ROCKETT, K., L. GIBBONS y J. HILL (1997), *Cinema and Ireland,* Londres, Croom Helm.

ROOM, Adrian [1990] (1994), *An A to Z of British Life,* Oxford, Oxford University Press.

ROSALDO, Michelle Zimbalist, y Louise LAMPHERE (eds.) [1974] (1989), *Woman, Culture and Society,* Stanford (California), Stanford University Press.

ROUSSEAU, LOCKE, HUME [1945] (1970), *The Social Contract,* Londres, Oxford University Press.

ROWTHORN, Bob (1990), «The Past Strikes Back», en Stuart Hall y Jacques Martin (eds.), *The Politics of Thatcherism,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 63-79.

RUCHTI, Isabelle (1989), «Entretien avec Mike Leigh», *Positif,* n.º 338 (abril), pp. 18-22.

RUSHDIE, Salman (1984), «The Empire Strikes Back with a Vengeance», *The Observer* (1 de abril), p. 19.

RUTHERFORD, Jonathan (ed.) (1990), *Identity: Community, Culture, Difference,* Londres, Lawrence and Wishart.

RYALL, Tom (1998), «Genre and Hollywood», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 327-338.

— (2001), «A British Studio System: The Associated British Picture Corporation and the Gaumont-British Picture Corporation in the 1930s», en Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, pp. 35-43.

RYAN, Michael, y Douglas KELLNER (1988), *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film,* Bloomington e Indianápolis, University of Indiana Press.

SAID, Edward [1978] (1985), *Orientalism,* Harmondsworth, Penguin.

SAMUEL, Raphael (1999), *Theatres of Memory,* Londres, Verso.

SANDERS, Andrew (1994), *The Short Oxford History of English Literature,* Oxford, Clarendon.

SANJEK, David (1994), «Twilight of the Monsters: The English Horror Film 1968-1975», en Winston Dixon Wheeler (ed.), *Re-Viewing British Cinema, 1900-1992,* Albany, New York University Press, pp. 195-209.

SANTAOLALLA, Isabel (1995), «Construction of Racial and Ethnic subjectivities in the Cinema», en Chantal Cornut-Gentille y Felicity Hand (eds.), *Culture and Power,* Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 153-163.

SARGEANT, Amy (2000), «Making and selling heritage culture: style and authenticity in historical fictions on film and television», en Justine Ashly y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge, pp. 301-315.

SAVAGE, Stephen P. (1990), «A War on Crime? Law and Order Policies in the 1980s», en Stephen P. Savage y Lynton Robins, *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan, pp. 89-101.

— y Lynton ROBINS (1990), *Public Policy Under Thatcher,* Londres, Macmillan.

SCHLAEGER, Jürgen (1998), «Literature and National Identity», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 5, n.º 1, pp. 67-80.

SCHÜREN, Rainer (1998), «Teaching Different Cultures through Film», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 5, n.º 2, pp. 195-214.

SCHWEND, Joachim (1995), «The Past as a Burden: History of the Anglo-Scottish Relationship», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 2, n.º 2, pp. 161-172.

SHAW, Alison (1988), *A Pakistani Community in Britain,* Oxford, Blackwell.

SHIPMAN, David (1984), *The Story of Cinema: an illustrated history: volume two: from Citizen Kane to the present day,* Londres, Hodder and Stoughton.

SHOWALTER, Elaine (1985), *Feminist Criticism,* Nueva York, Pantheon.

— (1993), «A Literature of Their Own», en Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory: A Reader,* Oxford, Blackwell, pp. 11-15.

SIEPER, Roswitha (1993), *The Student's Companion to Britain,* Barcelona, Editorial Idiomas.

Siglo XX (1988), Madrid, El Prado.

SILVER, Brenda (1995), «Periphrasis, Power and Rape in *A Passage to India*», en Jeremy Tambling (ed.), *E. M. Forster,* Basingstoke y Londres, Macmillan, pp. 171-195.

SILVERSTONE, Jeanne (1989-1990), «The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover», *Artforum,* n.º 28, pp. 22-24.

SINFIELD, Alan (1989), *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain,* Oxford, Basil Blackwell.

SKIDELSKY, Robert (ed.) (1987), *Thatcherism: Personality and Politics,* Londres, Macmillan.

SMITH, Adam [1776] (1976), *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations,* Oxford, Oxford University Press.

SMITH, Anna Marie (1994), *New Right Discourse on Race and Sexuality,* Cambridge, Cambridge University Press.

SMITH, Anthony D. (1986), *The Ethnic Origin of Nations,* Oxford, Blackwell.
— (1995), *Nations and Nationalism in a Global Era,* Cambridge, Polity.
SMITH, Gavin (1990), «Food for Thought», *Film Comment,* vol. 26, n.º 3, pp. 54-56.
SMOUT, T. C. (1987), *A History of the Scottish People,* Londres, Fontana.
SOBCHACK, Thomas [1975] (1995), «Genre Film: A Classical Experience», en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II,* Austin, University of Texas, pp. 102-113.
SOLOMOS, John (1993), *Race and Racism in Britain,* Londres, Macmillan.
SORLIN, Pierre [1985] (1996), *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990,* Barcelona, Paidós.
SPITTLES, Brian (1995), *Britain since 1960: an Introduction,* Londres, Macmillan.
STEINMETZ, Leon (1995), *Peter Greenaway,* Boston, Tokio, Londres, Journey.
STIMPSON, Catharine R. [1984] (1990), *Where the Meanings Are: Feminism and Cultural Spaces,* Londres, Routledge.
STOLZ, Klaus (2000), «The European Myth in Scotland and the Scottish Model in Europe», *Journal for the Study of British Cultures,* vol. 7, n.º 1, pp. 61-73.
STORRY, Mike, y Peter CHILDS (2001), *British Cultural Identities,* Londres, Routledge.
STREET, Sarah (1997), *British National Cinema,* Londres, Routledge.
— (2000), «Stepping Westward: the Distribution of British Feature Films in America, and the Case of *The Private Life of Henry VIII*», en Justine Ashby y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge, pp. 51-63.
— (2001), «The Idea of British Film Culture», *Journal of Popular British Cinema,* n.º 4, pp. 6-12.
STRICK, Philip (1983), «Heat and Dust», *Monthly Film Bulletin,* vol. 50, n.º 588 (enero), pp. 14-15.
STRINATI, Dominic (1995), *An Introduction to Theories of Popular Culture,* Nueva York y Londres, Routledge.
SUTHERLAND, Alex (1983), «Local hero», *Screen International,* n.º 385 (12 de marzo), p. 16.
SZPUNBERG, Alberto (1988), «El movimiento hippy. Los caminos de la contracultura», en Juan Manuel Prado (dir.), *Siglo XX. Los años dorados,* Barcelona, Orbis.
TAMBLING, Jeremy (ed.) (1995), *E. M. Forster,* Basingstoke y Londres, Macmillan.
TAYLOR, Arthur J. (1985), *Laissez-Faire and State Intervention in Nineteenth-Century Britain,* Londres, Macmillan.
TAYLOR, Peter, J. (2001), «Which Britain? Which England? Which North?», en David Morley y Kevin Robins (eds.), *British Cultural Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 127-144.

THATCHER, Margaret (1977), *Let Our Children Grow Tall. Selected Speeches 1975-1977,* Londres, Polity.
— (1989), *The Revival of Britain. Speeches on Home and European Affairs 1975-1988,* Londres, Aurum.
THOMPSON, Andrew (1989), *Margaret Thatcher: The Woman Within,* Londres, W. H. Allen.
THOMPSON, Dorothy (1981), *The British People 1760-1902,* Londres, Heinemann.
THOMPSON, E. P. [1963] (1988), *The Making of the English Working Class,* Harmondsworth, Penguin.
TONG, Rosemarie (1993), *Feminist Thought,* Londres, Routledge.
TOURAINE, Alain (1990), «Europa venció a la dama», *El País* (jueves, 29 de noviembre), p. 6.
TURNER, Graeme (1988), *Film as social Practice,* Londres, Routledge.
— (1996), *British Cultural Studies,* Londres, Routledge.
— (1998), «Cultural Studies and Film», en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, Oxford University Press, pp. 195-201.
VAINES, Colin (1983), «Local Heroe», *Screen International,* n.º 385 (12 de marzo), p. 16.
VAN DÜLMEN, Richard (1984), «Los inicios de la Europa moderna», en *Historia Universal Siglo XXI,* Madrid, Siglo XXI.
VAN WERT, William F. (1990-1991), «The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover», *Film Quarterly,* vol. 44, n.º 2, pp. 42-50.
VIDAL-FOLCH, Xavier (1992), «El diván de la señora Thatcher», *El País* (22 de mayo), pp. 15-16.
VILLAS TINOCO, Siro (1990), *Las claves de la revolución industrial, 1733-1914,* Barcelona, Planeta.
WALKER, Alexander (1985), *National Heroes. British Cinema in the Seventies and Eighties,* Londres, Harrap.
WALLACE, Martin (1986), *A Short History of Ireland,* Belfast, Guía Appletree.
WALSH, Michael (1996), «Allegories of Thatcherism: The Films of Peter Greenaway», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism. Fires Were Started,* Londres, UCL Press, pp. 254-277.
— (2000), «Thinking the unthinkable: coming to terms with Northern Ireland in the 1980s and 1990s», en Justine Ashby y Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present,* Londres, Routledge, pp. 288-299.
WALTON, David (1999), «Fatal theory and Greenaway. Authoring the body as text: active agent of miss-communication: the pillow case», en Chantal Cornut-Gentille D'Arcy (ed.), *Culture and Power: Cultural Confrontations,*

Zaragoza, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Zaragoza, pp. 103-118.

WALVIN, James (1973), *Black and White: The Negro and English Society 1555-1945,* Londres, Allen Lane.

WATKINS, Alan (1992), *A Conservative Coup: The Fall of Margaret Thatcher,* Londres, Duckworth.

WEBB, Keith (1987), *The Growth of Nationalism in Scotland,* Harmondsworth, Penguin.

WEBER, Max (1968), *Economy and Society I,* Nueva York, Bedminster.

WEEKS, Jeffrey (1992), *Sex. Politics and Society,* Londres, Longman.

WELSH, Henry, y Bernard NAVE (1984), «Entretien avec Bill Forsyth», *Jeune Cinéma,* n.º 158 (abril), pp. 17-22.

WHEELER, Winston Dixon (ed.) (1994), *Re-Viewing British Cinema, 1900-1992,* Albany, University of New York Press.

— (1997), «Stephen Frears», en Ch. Lyon (ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers,* 5 vols., vol. 2, *Directors,* Chicago y Londres, St. James Press, pp. 5354-357.

WHITE, Jerry (1993), «*Hidden Agenda* and *JFK*: Conspiracy Thrillers», *Jump Cut,* n.º 38, pp. 14-18.

WILLIAMS, Raymond [1958] (1983), *Culture and Society, 1750-1950,* Londres.

— (1977), «A Lecture on Realism», *Screen,* vol. 18, n.º 1 (primavera), pp. 61-74.

WILLMOTT, Nigel, 1983, «The Saviour of the Silver Screen», *Broadcast* (28 octubre), pp. 13-14.

WILSON, David (1991), «Riff-Raff», *Sight and Sound,* vol. 1, n.º 1 (mayo), p. 61.

WOLLEN, Peter (1996), «The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era», en Lester Friedman (ed.), *British Cinema and Thatcherism,* Londres, UCL Press, pp. 35-52.

WOLLEN, Tana [1991] (2000), «Over our Shoulders: Nostalgic Fictions of the 80s», en John Corner y Sylvia Harvey (eds.), *Enterprise and Heritage: Cross-Currents of National Culture,* Londres, Routledge, pp. 178-193.

WOODWARD, Kathryn (ed.) (1997), *Identity and Difference,* Londres, Sage.

— (ed.) (2000), *Questioning Identity: Gender, Class, Nation,* Londres, Routledge.

WRIGHT, D. G. (1990), *Revolution and Terror in France 1789-1795,* Harlow (Essex), Longman.

WRIGHT, Judith Hess (1995), «Genre Films and the Status Quo», en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II,* Austin, Texas University Press, pp. 41-49.

WRIGHT, Patrick (1985), *On Living in an Old Country,* Londres, Verso.

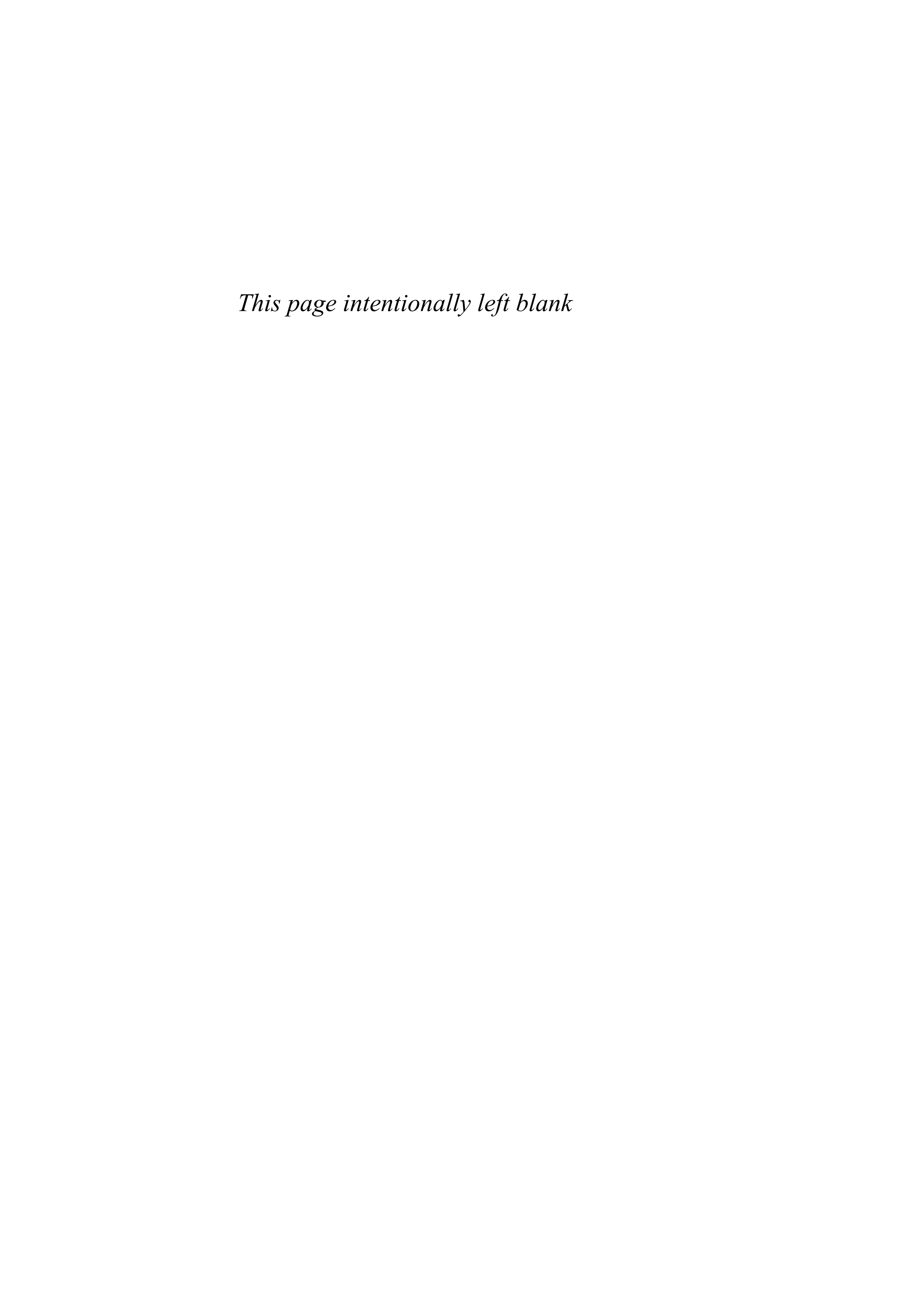
YOUNG, Hugo [1989] (1993), *One of Us,* Londres, Pan.

YOUNG, Hugo, y Anne SLOMAN (1986), *The Thatcher Phenomenon,* Londres, British Broadcast Cooperation.

YOUNG, Lola (1990), «A Nasty Piece of Work: A Psychoanalytic Study of Sexual and Racial Difference in *Mona Lisa*», en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference,* Londres, Lawrence and Wishart, pp. 188-206.

YOUNG, Vernon (1985), «A Passage to India», *Hudson Review,* vol. 38, n.º 2, pp. 293-296.

ZOHAR, Danah, y Ian MARSHALL (1994), *La sociedad cuántica,* Barcelona, Plaza y Janés.



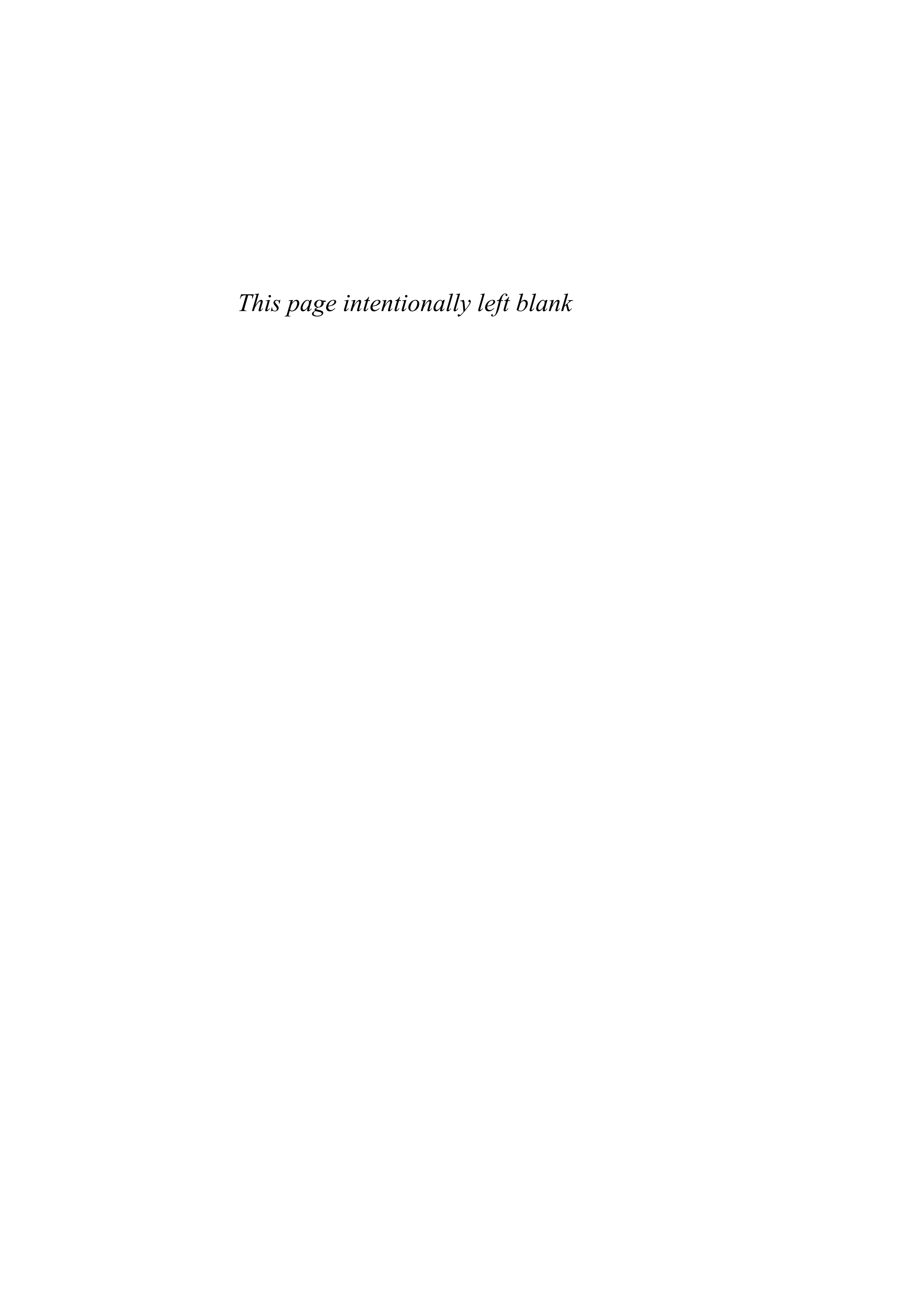
This page intentionally left blank

ÍNDICE DE PELÍCULAS

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE

SEGUNDA PARTE
EL CINE BRITÁNICO EN LOS AÑOS OCHENTA



This page intentionally left blank

This page intentionally left blank

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de Línea 2015, S. L. de Zaragoza,
en noviembre de 2006,
cuando se cumplen 25 años del estreno
de la película Carros de fuego

